

# فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

شماره ثبت ..... ٦١١٧٣  
 رده بندی .....  
 تاریخ ..... ٨٥٠٢٠٧

مرکز تحقیقات کتب و تیرعلوم اسلامی

الشعر العربي الحديث

نصّدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السابع ○ العددان الأول والثاني ○ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧

٦

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس مجلس الإدارة  
سكير سرحان

## مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبة  
سعد عبد الوهاب  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

## نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

## مدير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد  
محمد غيث  
وليد منير



• الاشتراكات من الخارج :  
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً  
للهيئات - طلاب إليها .

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

### • مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع

التيهون اهله ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة اهله أو عندها المصنفين

### • الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً لغيره - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن ١٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ١٠٠ ليرة - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
دينار - المغرب ٥ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
روج

### • الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل :  
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
ترسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية

## الشعر العربي الحديث

- ٤ - أما قبل ..... رئيس التحرير
- ٩ - هذا العدد ..... التحرير
- سنية أحمد شوقي
- ١٢ - وهيار الشعر العربي الكلاسيكي ..... باروسلاف استيكفيتش
- قصيدة : الأندلس الجديدة :  
لأحمد شوقي ( مقارنة وصفية  
شعرية موسيولوجية ) ..... بشير القمري
- ٣٠ - البنية الدرامية في القصيدة الحديثة  
( دراسة في قصيدة الحرب ) ..... علي جعفر العلاق
- ٣٨ - الأداء الفني والقصيدة الجديدة ..... رجاء عبد
- ٥٠ - ظاهرة الغموض في الشعر الحر ..... خالد سليمان
- ٦٥ - سمات أسلوبية في شعر  
صلاح عبد الصبور ..... محمد العبد
- ٨٩ - ملامح الأورفية ومصادرها  
في شعر أدونيس ..... علي أحمد الشرع
- ١٠٦ - الرؤية الأورفية والوعي الممكن  
في شعر الفيتوري ..... بنعيسى بوحالة
- ١٢١ - خصوصية الرؤيا والتشكيل  
في شعر محمود درويش ..... محمد صالح الشنطي
- ١٣٩ - الحلم والكيمياء والكتابة ..  
قراءة في ديوان " أنت وأنت واحد " وهي أعضاءك انتشرت  
للشاعر محمد عفيفي مطر ..... شاكر عبد الحميد
- ١٦٠ - لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات :  
النموذج الفلسطيني ..... لمبال جبوري غزول
- ١٩٢ - الشعر البحراني الجديد في ضوء التعبير الاجتماعي  
نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر ..... أحمد ريان
- ٢٠٣ - ندوة العدد :  
أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر ..... عبد الله محمد الغدامي
- ٢١٦ - إهداء : محمد غيث
- ٢٣٣ - أزمات الإبداع الشعري وتحديات العصر ..... إهداء : محمد غيث
- الواقع الأدبي :
- تجربة نقدية ..... ٢٤٩
- نص شعري وثلاثة مناهج نقدية ..... صلاح فضل
- الصراع المحكم في : مرتبة  
لاحب سيرك ، لأحمد عبد المعطي حجازي ..... أحمد درويش
- ٢٥٩ - مناقشات :
- ملاحظات حول شعر حسن طنب ..... إدوار الخراط
- ٢٦٦ - عروض كتب :
- الرؤى المقنعة : نحو مبعج بنوي
- في دراسة الشعر الجاهلي ..... عرض : حسن البنا عز الدين
- المرأة الإبداع : مقدمة في أصول النقد ..... عرض : أحمد مجاهد
- ٢٨١ - رسائل جامعية :
- مستويات البناء الروائي في : نجمة أغسطس ..
- بنية القصيدة عند ابن تمام ..... عرض : يسرية يحيى المصري
- المنهج الفينومينولوجي في تفسير  
الطيرة الجمالية ..... عرض : سعيد محمد تولين
- ٢٩٩ - الوثائق :
- الوثائق العربية ..... ٣٠٥
- الوثائق الغربية ..... ٣١١
- ٣٢١ - ترجمة : نهاد صليحة
- This Issue

# أما قبل

كل شيء يتجدد على الساحة الأدبية ، في مجال الإبداع وفي مجال النقد على السواء . وهذا التجدد هو دليل الحيوية ، فالقلب الذي لا تعرف التجدد هي قلب الجمود والتخلف والتهرؤ الثقافي . والتجدد ينطوي على التغير ، ولكنه ليس مجرد تغير ، إنه مجاوزة للماضي المعروف إلى الواقع المستكشف ، وإلى المستقبل المنشود .

وهذا التجدد ، الذي ينطوي على هذا الضرب من التغير ، كثيراً ما يستقبل بحذر شديد بوجه عام ، ولكنه يستقبل أحياناً - من قبل بعض الفئات - بالرفض ، كما يرفض الجسم عضواً غريباً عنه ، أو كما يرفض الشعب غريباً يفتحم عليه أرضه .

إن أي تجديد معناه زهرة لحالة الأمن والطمأنينة التي استقرت عليها النفوس والعقول ، والرفض عندئذ هو إغراز طبيعي لآليات الدفاع عن الذات . وهذا ما حدث على مستوى الإبداع في مجال الشعر منذ بدأت حركة الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات ، وهو ما حدث على مستوى النقد ( نظرياً وتطبيقياً ) منذ أن بدأت مجلة « فصول » مسيرتها مع بداية الثمانينيات .

لقد تجدد وجه الشعر مع بداية تلك الحركة ، وما زال يتجدد حتى بعد أخرى . ومع مضي الزمن ، واستمرار التجريب جيلاً بعد جيل ، تراجعت أشكال وجماليات ، وبرزت أشكال وجماليات أخرى ، وما زال الطريق مفتوحاً - وسيظل كذلك إلى مدى غير معروف - لأشكال لا حصر لها من التجدد .

وكذلك الأمر على مستوى النظر النقدي ، ففي زمن ما يحسب الناس أن العملية النقدية قد بلغت أقصى غاياتها ، تأسيساً وممارسة ، وأنها قد مهيأتها من الأدوات ما يكفي للتعامل مع أي شكل من أشكال النتاج الفني . لكن الملاحظة تؤكد - من جهة أخرى - أن الممارسة النقدية لا تكاد تستقر على مجموعة متكاملة من المفاهيم والتصورات حتى تبدأ هذه المفاهيم وهذه التصورات في التهرؤ أو الاحتراق . ومن هنا يبدو في وقت ما أن ما كان محققاً لمطالب العملية النقدية وأهدافها لم يعد كافياً أو ملائماً ، وأن العملية النقدية أصبحت في حاجة إلى أن تجدد جلودها الذي تقادم ومهرا .

هل يرتبط تجديد الجهاز النقدي بتجدد حركة الإبداع الفني ؟

يبدو - للوهلة الأولى - أن أي تغير في القيم الجمالية على مستوى الإبداع يبلح في طلب التجدد على مستوى النظر النقدي . وهذا صحيح في عمومته ، ولكن ربما كان أصح منه أن يقال إن التجدد على المستويين معا ، الإبداعي والنقدي ، يرتبط بمسيرة هذين الضربين من النشاط من جهة ، وبالتغيرات التي تطرأ على البناء الفكري للأمة بصفة عامة ، وعلى علاقة المبدع والقائد - معا - بالتغيرات التي تطرأ على العلاقات الاجتماعية .

ربما اعتقد بعض القراء - وأحياناً بعض من يمارسون النقد - أنهم في غير حاجة إلى معرفة النظريات والمناهج الجديدة ، وأهلنوا رفضهم إيها ، اكتفاء منهم بما يسمونه الاستجابة العفوية لما يقرؤون من أعمال أدبية ، أو يتلقون من أعمال فنية . والواقع أن موقف هؤلاء هؤلاء ينطوي على مغالطة ، إذ إنهم نسوا - أو تناسوا - أن أحكامهم التي يصدرونها نتيجة هذه الاستجابة العفوية ليست في حقيقة الأمر أحكاماً عفوية ، إنها تنطوي على قدر من رواسب نظريات أدبية ونقدية قديمة ، أصبحت - مع طول الزمن عليها وكثرة تداولها - في حكم المنسوبة . وإذا صح أنه ليست هناك قراءة بريئة فإنه يصح - كذلك - أنه ليست هناك أحكام نقدية بريئة .

وما يقال عن موقف هذه الفئات من القراء والنقاد يقال كذلك عن موقف كثير من المبدعين ، الذين يبدو أنهم لا يهتمون للاكتراث للنظر النقدي وما يطرأ عليه من تجديد ، ويعلنون أنهم يصدرون فيها يبدعون عن دوافع ذاتية صرف . إن هذا الموقف ينطوي كذلك على المغالطة . ذلك بأنهم - حتى في حالة اتكالهم المطلق فيما يبدعون على أنفسهم ، فيما يزعمون - ما يزالون مشبعين برواسب كثير من النظريات والأحكام النقدية التي كان لها - ذات يوم - نفوذ وتأثير في الساحة الأدبية . وكما لا ينشأ الفكر النقدي ويتكون ويتجدد بمعزل عن الإبداع الفني ، فكذلك الشأن مع الإبداع الفني ، إنه لا ينشأ من فراغ ، ولا ينمو أو يتجدد بمعزل عن الفكر النقدي .

وحيث نجد هذا الجدول يكون ذلك علامة على حيوية الفكر والإبداع جميعاً .

رئيس التحرير



# هذا العدد

تعاود مجلة « فصول » في هذا العدد الإطلاع على عالم الشعر الحديث ، وهو عالم دائم الحضور في مناطق متفاوتة من دائرة اهتمامها النقدي ، لكنه هنا يتقدم ليحتل مركز الدائرة ، وليصبح بؤرة التجريب الفكري والمنهجي لشق المقاربات والبحوث .

يبد أن هذه المقاربات لا تهدف بطبيعة الحال إلى المسح المنظم الشامل لجميع ظواهره وقضاياها ، فهذا ما يتأخر على منطق الاختيار الحر للباحثين من جانب ، والمنظور الحركي للفعل الشعري الحديث بجميع مستوياته من جانب آخر ، مهما جهد التحرير في ضبط إيقاع الظواهر والأسماء ، وحاول تغاضي الغياب اللامع لكثير منها ، واطمأن إلى عدالة الحس النقدي في التدارك والتصويب .

وإذا كان نقد الشعر ، في أقصى طرفيه المستون ، ليس إلا نقدا للحياة بكل ما تنجزه من فكر وفن ، فإن فاعلية المطارحات الجديدة في استكشافها لظواهر الإبداع ، تكمن أساسا في قدرتها على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها ، هل نحو ما يتم بشكل فائق عبر القراءات النصية المتعددة .

وتدور مواد هذا العدد حول عدة محاور يخضع بعضها للنسق الزمني الممتد من مصطلح الحداثة حتى الآن ، ويتشكل بعضها الآخر طبقا لنماذج التصنيف النوهي الذي يميز الظواهر الفنية العامة أولا ، والمحددة بإنتاج شعري متعين ثانيا ، وتنظم بقيتها وفقا للون من التجميعات المكانية الشاملة في نهاية الأمر .

● يستهل باروسلاف استيكفيتش العدد ببحث في « سينية أحمد شوقي وهيار الشعر العربي الكلاسيكي » لإثبات الحضور الموضوعي للقصيدة إزاء التراث الشكلي للشعر العربي ، متطلعا في دراسته من البحث عن النموذج المثالي المستخلص من التجربة الشعرية العربية ، فيرى أن المعيار الحقيقي للاهتمام الشكلي في الشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر على نحو ما يفهمه النقاد القدماء والمحدثون ، وإن ظلت هناك فكرة محورية لنوعية الشعر العربي موجودة ضمنا طوال تاريخه ، متحققة في إطاره البنائي التمثيل في القصيدة . ويرى الباحث أن هذا المفهوم البنائي هو المفتاح الحقيقي للتراث الشعري في كل مراحلها وجميع تنوعاته .

ثم ينتقل الباحث إلى تحليل قصيدة شوقي عبر ثلاثة مستويات إدراكية : الأولى القراءة المباشرة ، والثاني قراءة تحليلية بنائية ، والثالث قراءة تقليدية قريبة من الدراسات البنائية والبلاغية ، تتوقف عند الشكل ، وإن كانت لا تغفل النظرة الشمولية . ويخلص الباحث من هذا التحليل إلى إثبات أن « سينية » شوقي تتضمن خلاصة ما يمد الوحي الشكلي البنائي في الشعر العربي ، وأنها بوصفها قصيدة - أي بما هي بنية - لا تعد تقليدا ناسخا لقصيدة الشاعر العباسي البحتري من « إيوان كسرى » ، بل هي بالمثل لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكلي التقليدي ، حيث يثبت التحليل أن موقف شوقي إزاء مرآة المعطيات الشكلية النموذجية كان مخالفا للبحتري .

● ويقدم بشير القمري مقاربة « وصفية سوسولوجية » لقصيدة أخرى لشوقي هي « الأندلس الجديدة » بمنهج مختلف ، حيث يعلق الأمر في دراسته على مطعمين محددين : -

أ - إيصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعري » و« رؤية العالم » بما هما مقابلان للتعبير الثري ومغايران له .

ب - استخلاص بعض الاستنتاجات التي يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مماثلة داخل حركة مدرسة البحث الكلاسيكية . وهو يستهل الدراسة بالتفكيك الوصفي ، للنص بداية من العنوان ثم المقدمة التي تعبر عن « صورة الخراب » بما هي خلفية نصية تنحكم في إنتاجيته فيها بعد ، وتخلق معجما شعريا تابعا لها . فالخراب يحيل على الانهيار الذي يخلق شبكة معجمية توحى به وبغيره ، حيث تتأزر هذه الشبكات وتوضح بما هي وصف فعل لحالة التضعف ، ثم يخلص من تفكيكه الوصفي إلى أن التعبير الشعري لدى شوقي له أيديولوجيتان : واحدة « فنية إستيطيقية » من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم « البارز » ، وأخرى « رؤيوية » من حيث رؤية العالم والوعي بالمفهوم « الجولدمان » . وتنعكس رؤية الشاعر في هذا النص عبر خطاب ذي وجهين : وجه يعكس منطق الأيديولوجية الأرستقراطية الموالية للمخالفة

العثمانية بوصفها رمزا سياسيا ودينيا ؛ ووجهه ينعكس أيديولوجية الفئات الشعبية الموالية . فلغة النص الأيديولوجية متعددة على مستوى الأصوات ، وعلى مستوى نبرات الخطاب الذي يشخص حالة المواجهة بين درجات متعددة من الكلام « المدهى » و « الشمعى » و « الأستقراطي » . كما أن اللغة النصية تتلون بالفاجع تارة ، أو تميل نحو الحسرة والأسى أو « تذوت » تارة أخرى . ويتنهي الباحث إلى أن رؤية العالم عند الشاعر مأساوية مشوبة بغلالة من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص في إجماله .

● وننتقل مع على جعفر العلاق إلى منطقة الظواهر الفنية العامة في بحثه عن « البنية الدرامية في القصيدة الحديثة : دراسة في قصيدة الحرب » ، حيث يلاحظ أولا أن القصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسى والفكرى تنطوي على عناصر مختلفة من الصراع والتصادم بين الأهواء والأفكار والإرادات ، كما أن الخاصية الدرامية للقصيدة تتمثل في أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية ، بل إن جزءاً كبيراً من ثرائها الدرامى ينبع من كون التجربة تكتسب نموها أثناء نمو القصيدة نفسها ؛ أى أن الدراما تندرج في عملية تشكيل التجربة ذاتها .

وفي التعبير الدرامى ؛ تتنوع عدة الشاعر ؛ فلا ينهض الحوار وحده بمهمة الأداء الفاعل ، بل يمكن لوسائل أخرى ، كعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية أن تسهم في إثراء الفاعلية الدرامية للقصيدة . ومن المؤكد أن ما يزيد في عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف ؛ إذ إنه يضاف من الشحنة الدرامية التي تعنى توتر الروح وحريرتها ، ويصقل طريقة الأداء ، ويخلصها من الحمود والتفكك . والحرب بوصفها مواجهة ضاربة بين الحياة والموت وجه من وجوه « الدراما الكونية الكبيرة » ، ومن ثم فإن قصيدة الحرب حين تتسلح بالتراث رمزا وأفكارا وقيما تتصل بالصدام والبسالة والاستشهاد دفعاها عن الأرض ، فهي تفجر ينباع الدراما الشريرة في المخزون الثقافى والحضارى للشاعر ، وتتماس مع تجربة الإنسان في صموده إزاء عواصف الموت والاقتلاع بصفة عامة في كل زمان ومكان .

والشاعر العراقي في تعبيره عن تجربة الحرب يتبع مسالك متباينة ؛ فهو يفتح بالوصف حيناً ، ويغوص إلى أعماق الحدث حيناً آخر ، وهو ينزع إلى التأمل بعضاً من الوقت فيمنع في رصد التفاصيل ، وينحو في وقت آخر نحو التناول الكلى للحدث . ولا تعنى درامية القصيدة بالضرورة الاحتفاء بعدد من الإمكانيات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً معنى القصيدة بالحركة الداخلية ؛ بالفكرة ونقيضها ؛ بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . وتفصح هذه الطرائق من الأداء الدرامى عن نفسها في نماذج شعرية كثيرة عند يوسف الصالح ، وحيد سعيد ، وسامى مهدي ، وباسين طه الحافظ وغيرهم . وقد تمزج الغنائية بالدرامية فتقترب القصيدة من مفهوم الشاعر « براوننج » للغنائية الدرامية ، وهو ما يعنى اتحاداً بين الشكل الغنائى للعمل والعنصر الدرامى فيه . وعادة ما تأخذ شخصية البطل الدرامى في قصيدة الحرب عناية خاصة بما هى مركز التعبير الشعرى عن الحدث وعن الحالة الدرامية التي تشكلها .

● ويتناول رجاء عيد في بحثه قضية « الأداء الفنى والقصيدة الجديدة » فيستعرض الإمكانيات المتعددة التي أتاحها الشكل الجديد للقصيدة الحديثة من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء . فاستخدام التفعيلة جعل من الإيقاع جزءاً عضوياً في بنية القصيدة التي تشكلت من توترات نفسية في أنات زمنية تواكبها طولا وقصرا في السطر الشعرى ، كما أن استخدام اللغة التعبيرية المكثفة بدلا من الوصف المادى المعتمد على اقتناص التشبيهات والتماثلات أدى إلى العزوف عن المعجم الشعرى التقليدى ، وانبثاق تشكيلات تعبيرية جديدة متواكبة مع الواقع الجديد ، حيث لمكنت القصيدة من التعبير عن واقع حضارى شديد التعقيد . وتفرّد هذا التعبير بأداء فنى تعددت أشكاله ووسائله وتركيباته اللغوية كما يوضح الباحث في دراسته .

● أما خالد سليمان فيبحث « ظاهرة الغموض في الشعر الحر » متناولا لها بالرصد والتحليل في علاقاتها بالكتابات النقدية القديمة والحديثة على السواء . فيستعرض على المستوى الأول مواقف الجرجان والأمدى والقرطاجنى من ظاهرة الغموض ، وعلى المستوى الثانى يستعرض مفهومه في كتابات نقاد الغرب المحدثين ، مرجعا جذره إلى الشاعر الناقد البريطانى « إمسون » في كتابه الشهير « سبعة أنماط من الغموض » . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى تحليل المفهوم نفسه عند نقاد العرب المحدثين ، مثل الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور محمد الهادى الطرابلسى ، ويحاول يتبع هذين الناقدين أن يبحث العلاقة بين الغموض والرمز ، معترفا بصعوبة الوصول إلى صلب الظاهرة . ثم يقسم الباحث أنماط الغموض إلى أربعة : غموض الرمز ، والغموض اللفظى ، وتعددية المرجع ، واستحالة الصورة ، محاولا رصد بعض الأنماط وتحليلها في شعر خليل حاوى والسياب ودرويش وأدونيس وغيرهم . ويتنهي الباحث في دراسته إلى أن أنماط الغموض التي عرض لها ليست بحال أنماط جامعة ؛ إذ إن هناك ما لم يرصد أو يفرد له باب ، كطول الجملة مثلا أو تعقيدها النحوى . وحسب هذه الدراسة - فيها يقول الباحث - أنها تقترب بالقارىء الحصيف من جوهر القصيدة المعاصرة في أدق خواصها .

● وينتقل بنا محمد العبد إلى دائرة أخرى في محور العدد ، فيقول في بحثه « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور » أهمية خاصة لإنتاج هذا الشاعر على المستوى اللغوى والأسلوبى ، وهذا ما لم يحظ - في رأيه - بتقدير الباحثين الذين التفتوا في أغلب الأحيان إلى المحتوى الأيديولوجى في شعر عبد الصبور ، أو إلى التجديدات المضمونية والموسيقية فيه .

وتقوم الدراسة على أساس خطوتين متابعتين هما : -

أ - الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية .

ب - وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات .

ويحدد الباحث المثيرات اللغوية الأساسية في جملة ظواهر هي : التثنية والتأنيث والتصغير والفعل والصفة ، ورمزية اللون والمزاوجة الاسمية ، وتوظيف لغة الحياة اليومية ، والتكرار . ثم يبين بالشرح والتحليل القيمة الأسلوبية لكل من هذه المثيرات . والسمة الأسلوبية فيما يرى الباحث هي التي تتميز بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، وهي في مجموعها تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع ، والسمات الأسلوبية هي ما يكون الأسلوب ، حيث يرى أن الأسلوب هو نمط من أنماط التنوع اللغوي بالإضافة إلى أنماط أخرى مثل التنوع التاريخي ، والتنوع الإقليمي ، والتنوع الاجتماعي .

● ويبحث على أحد الشرح « ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس » ، على أساس أن أدونيس أحد الشعراء التمييزيين الذين تأثروا بما تأثر بكل من أسطورة تيموز وأسطورة الفينيقي ، ضمن مجموعة أخرى من شعراء العربية مثل السياب وخليل حاوي ويوسف الخال . ويتبع الباحث بعض الجوانب الأسطورية التي أهملها النقاد في شعر أدونيس ، لا سيما ما جاء من أسطورة أورفيوس منبثا في شعره ، ناشرا ظلاله وإيماءاته على تجربته الفنية جماليا ودلاليا . وقد ظهرت الملامح الأورفية أبرز ما تكون في قصيدة « أورفيوس » و « امرأة أورفيوس » ، كما تأكدت في عمل درامي شعري ، طويل نسبيا ، هو « الرأس والهر » من ديوان « المسرح والمرايا » . ولعل أبرز المصادر التي اتكأ عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس الأسطوري هو الشاعر الرومان « أوفيد » في كتابه « التحولات » ، والدلائل العاتان اللتان اقتضى أثره ليهما هما : « أورفيوس الفتان المغامر » ، وأورفيوس المعجوز الفاضل . بل إنه نفذ فضلا عن ذلك إلى تفاصيل مقتله والتمثيل به ، ووظفها توظيفا شعريا منفردا في « أغاني مهيار الدمشقي » ، حيث تقمص أدونيس شخصية مهيار واستبدلها بشخصية أورفيوس . وقد أفاد أدونيس من مصدر أورفي آخر في تعميقه لرسم العلاقة بين أورفيوس والنساء ، مشيرا إلى العلاقة بين الذكر والأنثى ، وبين الحياة والموت ، ألا وهو « جمهورية أفلاطون » ، إذ لوحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تتجسد في البجعة ، ورفضت العودة مجددا إلى الحياة من النساء اللاتن أهلكته .

وقد حاول أدونيس أن يمزج مزجا شعريا خاصا بين شخصية أورفيوس وشخصية الفينيقي ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين جميعا ، كما حاول أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة وأسطورة إيكاريوس والقصص الديني من جهة أخرى . ويقارن الباحث أورفية أدونيس بأورفية الشاعر « ريلكه » التي تجسدت لديه في عملين بارزين هما « مراني دويتو » و « أغاني أورفيوس » ، حيث يتم التعبير عن الرمز الجوهري الذي تمثله الأسطورة ، وهو فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمي الحياة والموت ، وهذا يميز أورفية « ريلكه » بطابع وجودي واضح ، ويجعل لأفكاره قيمة خاصة تبعده عن الحس المبعث والعدمي . ولا تقتصر الصلة بين أدونيس وريلكه - فيما يرى الباحث - على مجرد الاشتراك العام في الفكر الأورفي . بل تمتد ذلك إلى درجة التقارب في الرؤية الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية أيضا .

● وعلى المحور نفسه - مع اختلاف المنهج - يدرس بنميس بوحالة « الرؤية الأورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري » ، لي طرح سؤاله الجوهري عن طبيعة رؤية العالم عند الفيتوري ، بوصفه مثالا لفئة أو جماعة هي « الزوج » على وجه التحديد ، وكيف تستنبط هذه الرؤية من البنية النصية بمستوياتها الجمالية والدلالية المختلفة ، محاولا الإجابة عن ذلك من خلال تحليل واف للمثن الشعرية .

وقد لاحظ الباحث أن هناك زمينة وتاريخية مختلفة في المعجم الشعري الذي يلج على الحضور عاكسا طبيعته الإنسانية الحبيمة . هذه المرجعية الإنسانية تعتمد على تقاطع ثنائي مركزي بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض . وعلى مستوى المرجعية المجالية تصادف تمركز الثنائية الدالة نفسها التي تنسحب كذلك على المرجعية الزمانية والتاريخية . وقد هضمت النصوص بتبليغ خطابين تنازعيين هما الخطاب الأسود بوصفه منجزا لفعالية حديثة ، ومنفعلة بالخطاب التاريخي الأبيض بخواصه العدوانية . وقد انتهى الباحث إلى تحديد بنية دلاليتين هما : بنية تدمير الهوية ، وبنية استعادة الهوية . ويطلق الباحث على الخلفية التي تحكم آلية اختصار رؤية الشاعر اسم « الأورفية » ، دون اهتمام بدلالاتها الذاتية الطبقية ، بل مشيرا إلى رمزيتها الشمولية الضمنية . لقد اتخذ الإغريق أسطورة أورفيوس رمزا للصحو التي عرفها الضمير الجمعي الإغريقي ، وقرينة لانبعث هويتهم الكلية في مرحلة من مراحل تاريخهم . ولعل هذه القيمة نفسها هي التي نجدها في كثير من الإبداعات الزنجية شعرا ورواية . والقراءة التحليلية لبنائية المثن الشعري عند الفيتوري تنس في نهاية الأمر بنوع من التماثل بين البنية الدلالية العامة للمثن وبنية الأسطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية والقرائن التخيلية التي تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، أسهمت بشكل أو بآخر في نسج الفضاء التعبيري للنصوص الشعرية .

● ويبحث محمد صالح الشنطي « خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش » ، متناولا مجموعته الشعرية « حصار المدائح البحر » برصد خصائص هائلها الشعري الفني عن طريق مصطلحين مهمين هما « خصوصية الرؤية » و « خصوصية التشكيل » ، مركزا على الظواهر

الأسلوبية المتميزة والدالة في تجلياتها التشكيلية التي تفضي برؤية متماسكة متفردة لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة الشاعر ، والقضية التي ارتبط بها .

وإذا كان محمود درويش يتبنى ، على المستوى الزمني إلى الجيل الثاني من شعراء المدرسة الجديدة فإنه يتمنى على المستوى الفني إلى جيل الريادة والتأصيل في الشعر الفلسطيني الحديث . وقد بدأ شاعرنا غنائيا في أعماله الأولى ، وانتهى إلى كونه شاعرا ملحميا لذا في أعماله الأخيرة ، وهذا يتيح لدارسه فرصة الحديث عن تمثيله لتيارات تعبيرية متباينة في شعرنا العربي المعاصر ، تتسع لتصل إلى الربط بين الطرائق الأسلوبية في شعر نزار قباني ومظفر النواب من طرف ، والطرائق الأسلوبية عند أدونيس وعفيفي مطر من طرف آخر . ويرى الباحث أن قصائد الديوان تدور حول محور جدلي أساسي يهبط على ترأس الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التي تشكل قطبي المعادلة الدالة فيه . ويلعب تيار « الغناء / الحوار » في تقاطع طرفيه دورا مهما في تشكيل البناء المعماري للقصائد كلها في هذه المجموعة . وتنحصر الأنماط هنا في ثلاثة : النمط البنائي المغلق أو الدائري ، والنمط الملحمي ، ونمط المذكرات الشعرية . ولكن الشاعر يعمد في كل الأنماط إلى إقامة توازن فريد بين نظام « الشفرة » ونظام « الرسالة » ، أو « نظام الترميز » و « نظام التوصيل » . ويخلص الباحث من تحليله لبنية التعبير الشعري في المجموعة إلى أن مناحي التفرد والخصوصية في رؤيا الشاعر لا تنبع من كونه يصطنع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحداثة ، بل تنبع من كونه يوظف هذه الأدوات السائدة ويستنتجها بصورة خاصة على جانب كبير الخصوصية . ويرى الباحث أن أبرز الخواص المميزة لبنية التعبير الشعري عند درويش تتجلى في سيطرة التشديد ، واعتماد الصياغات المتعددة على إيقاع الحروف ، والتكرار ، واستخدام الأسطورة ، واستدعاء الشخصيات التاريخية والمعاصرة ، والتركيز على الصورة الشعبية في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، وخاصة التناسخ ، وتوظيف الاستفهام سمة أساسية في تقنية التداخي .

● وي طرح شاعر عبد الحميد مفاهيم « الحلم والكيمياء والكتابة » أساسا لقراءة في ديوان « أنت واحدها وهي أعضائك انتشرت » للشاعر محمد عفيفي مطر ، فيرى أن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسعى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ، وهذه الأشكال تحمل الطاقات الكامنة عند المستوى الأعظم من الوعي ، حيث يتم التعبير عنها صورا وأنماطا رمزية للرؤى والنشاط السلوكي .

وفي حركة دينامية متجددة بين الداخل والخارج يعيد الشاعر اكتشاف عالمه الداخلي مرة أخرى ، مفجرا منابع الخصوصية والثراء ، هولا الحلم إلى كتابة ، والكتابة إلى كيمياء . والمنطلقات الأساسية التي يتكئ عليها عالم الشاعر محمد عفيفي مطر تتمثل في عدة محاور مهمة تعكس الرؤية الفريدة للوجود وتطورها . هذه المحاور هي في تقدير الباحث : الحلم ، والسيما العربية ، والكتابة المجاوزة ، والزمن بأبعاده الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل .

ومحمد عفيفي مطر فيما يرى الباحث شاعر صعب ، لكنه ليس غامضا . وصعوبته نابعة من فقداننا كثيرا من مفاتيحه . وتمثل المحاور الأربعة السابقة في مجموعها مفاتيح لحل شفرة شعره . إن فلسفة « الفيز » مثلا تبلور صورا وتركيبات ورؤى متعددة في شعر عفيفي مطر ، كما يضيء الموروث الديني الإسلامي بوصفه ذاكرة جمعية مساحة غالبية من هذا الشعر . والفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم يمثل عنصرا ثالثا يسم بنية التعبير الشعري عنده .

الشعر إذن عند الباحث سيرة ذاتية وسيرة كونية في آن واحد ، والكتابة فعل محسوب كالحب ، وغيرة صوفية تجاوز الظاهر المحسوس ، والعناصر كلها برزمتها وإيقاعها في عالم الذات تحيل إلى عالم الواقع ، وتوحي بالأمل في التجدد والخلق والتقدم ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .

● وتدخل بنا لربال جيوري غزول إلى دائرة نوعية أخرى من البحث ، فتكتب عن « لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات : النموذج الفلسطيني » ، موضحة أن أمام الشاعر الفلسطيني عقبتان مرتبطتان باللغة والشعر : إحداها مواجهة الخطاب الأيديولوجي العربي الرسمي ، والأخرى معارضة الخطاب الشعري العربي الراهن ؛ ولهذا يصبح الشاعر بالضرورة « الضد الجميل » للسلطة من خلال تمسكه بجماليات الصراع إن لم يكن بفعل انتمائه المحدد . كما أنه يمثل النزوع الدائم إلى الانفلات من الخطاب الشعري السائد بابتذاله وطول تداوله ، حيث يتجسد هذا النزوع في فعل الإضافة أو فعل التوسيع أو فعل المجاوزة .

والشعر الفلسطيني في الثمانينيات يشفهما يمكن تسميته لدى الباحثة « باللغة الغضة » ، أي اللغة الناعمة الناضرة البكر ، حيث يلوح الشاعر ولا يصرح ؛ يقتصر الجمالي في اليوم ، ويفجره بالدلالة بعيدا عن الصراخ والاستعطاف والتشهير والإدانة ؛ يستشرف المستقبل ولا يندب الماضي أو الحاضر . وهذا الشاعر الجديد يستخدم عادة المناقضة البلاغية والتهوين الأسلوب عوضا عن التهويل البياني والمزايدة الكلامية ؛ فقصيدته إذن تفلت من التقريرية والعاطفية والخطابية ، تلك السمات التي تسم القصيدة السنتية والسبعينية ، لتسعى سميا هادئا نحو التكتيف والإشارة وتوليد المفارقة . « النيمة » التي تغلف على الشعر الفلسطيني الثمانيني هي الغياب ، وهو يشمل المنفى ولكنه يجاوزه في الدلالة والتجريد . ويصبح الغياب كثيفا وعينيا من خلال استخدام تركيبات ومفردات لغوية تنشأ بالضرورة العيني ، كما نلمح في قصائد « يوسف عبد العزيز » و « وليد خازندار » و « راسم المدهون » و « مريد البرغوثي » . ولا تستوقفنا القصيدة - في تقدير الباحثة - بفلسفتها



أو أيديولوجيتها ، ولا بإيقاعها وعلاقاتها التناسية ، وإنما تستوقفنا بكلماتها ، وتضاريسها ، ونجملنا نلمس تفصيلاتها ونموجاتها ونستمتع بها  
عضوا عضوا ، لذلك فإن الشاعر الفلسطيني الجديد بلغته وجمالياته ومكابرته الثورية يتفرد ويتبنى في الوقت نفسه .

● ويقدم أحمد ريان دراسته عن «الشعر البحريني في ضوء التغير الاجتماعي» من خلال نموذجين مهمين من شعراء البحرين ، وهما الشاعر علي  
عبد الله خليفة ، والشاعر قاسم حداد . وهو يرى أن تجربة الشاعر الأول تترى خنائية القصيدة العربية من خلال حوار بين عدة مستويات  
رئيسية ؛ حيث يتوزع عالمه الشعري على ثلاثة محاور تتجادل حيناً وتتوازى في أحيان أخرى ؛ وهي ذاته ، والمخلص ، والحبية الوطن .  
وتعتمد الصورة عنده على البلاغة التقليدية غالباً ، إلى جانب بعض الصور الحداثية . كما تنتمي موسيقاه للنسق الذي نشأ مع ولادة الشعر  
الحر ، وإن كانت لغته تمثل أحياناً تداخلاً بين العامية والفصحى في محاولة لإحياء الطقس الشعبي . فقصيدته بشكل عام بسيطة البناء ،  
متوسطة الطول ، لا تعتمد أي تقسيم داخلي ، لأن هم الشاعر هو التعبير عن معاناة شعبه ، وبخاصة فقره ، وليس التجريب الطليعي .  
أما الشاعر الثاني فتطرح تجربته مشروعا شعريا يختلف جذريا عن النمط التقليدي ، حيث تنوع الموسيقى عنده بداية من الاعتماد على  
فكرة الوزن ، إلى الاعتماد على فكرة الإيقاع الشامل للتجربة في الشعر الثري . كما يخوض مغامرة خلاقة مع اللغة من حيث البناء الصرفي  
والاشتقاق ، وكذلك يحتفى بإدخال القيم البصرية التشكيلية إلى عالم التجربة الشعرية . وتنوع أطوال قصائده بين المتوسط والقصر و  
«الميكرو وقصيدة» أو القصيدة الومضة التي تتكون من سطرين أو ثلاثة ، ليقدم الباحث دراسة لمسالكها المتعددة عند الشاعر ، وينتهي إلى  
نتيجة مؤداها أن الشعر البحريني الجديد يمثل رافدا أساسيا من روافد الشعر العربي المعاصر بكل تطلعاته ومعاركه وآفاقه .

● ويختتم عبد الله الغدامي هذا المحور ، وملف العدد كله يبحث عن «نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر» ، حيث يبدأ دراسته متوقفا عند  
لوحة المرأة في الموروث العربي ، وتجلياتها في صور مختلفة «مؤودة ، معبودة ، ملكة ، إنسانة ، واهبة النباه للأرض» . ثم يتقدم في بحثه  
ساعيا إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعري ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هو في حقيقته مجليات للتصور الباطني لدى أصحاب هذا  
الموروث الشعري ، وذلك من خلال تحليله لثلاثة نماذج شعرية مختارة يراها ذات طبيعة نمطية دالة .

الأول نص لشاعر مخلص العربية لغة وحسا هو حسين سرحان ؛ حيث تعد قصيدته إفرازا نموذجيا للدلالة النصوعية عن المرأة كما هي  
في الذهن العربي الجمعي ، فهو يبعث صورة المرأة/الموت في الموروث العربي ، حيث يأتي الحب والموت معا معادلين مصيريين للمرأة .

والثاني نص رومانسي للشاعر هادي القصبي ، يحمل مفارقة جذرية عن سابقه حيث يقتحم هذه الصورة الموروثة بصورة أخرى تقوم  
على مصدر إلهامي آخر ، يتعادل مع السابق وينافسه ، فيتحقق الخطاب المباشر للمرأة عنده ، وتصبح سببا لحياة الرجل ومصدرا لسعادته ،  
حيث يعبر عن نموذج المرأة/الحياة . وإن ظلت المرأة عنده حضورا أنثويا خالصا بلا إرادة ولا فعل .

أما النموذج الثالث فهو نص حدائي للشاعر محمد جبر الحري يفتح أفقا جديدا لنفسه ولما يفضى إليه من دلالات ، حيث تحقق قصيدته  
صورة مختلفة لامرأة جديدة ، تخترق القيد فترفضه ، وتحقق نصا ذا رؤية جديدة ، يعبر عن نموذج المرأة/الفعل ، الماكب للتطور الشعري  
والخضاري للإنسان العربي .

## التحرير



---

من المحاور القادمة لمجلة « فصول »

● النقد العربي الحديث

● الأدب والتكنولوجيا

● توفيق الحكيم





منذ شهرين فقدت الأمة علما بارزا من أعلامها ورائدا من رواد أدبها وفكرها في  
العصر الحديث ، امتد عطاؤه قراءة ستين عاما ، لم يتوقف خلالها نبضه أو تخفت  
حرارته ، هو الأديب المفكر وشيخ كتاب المسرح توفيق الحكيم .

ولما كنا في مجلة « فصول » نلتزم في كل عدد منها بتقديم مجموعة من الدراسات التي  
تتنظم حول موضوع بعينه . فقد شرعنا في الإعداد لإصدار عدد خاص منها عن توفيق  
الحكيم ، يأتي في تاريخه بالنسبة لما سبق إعلانه من محاور الأعداد القادمة . ونحن نحب  
بكل الدارسين في الوطن المرمر ، الذين يعرفون للراحل مكانته ، أن يسهموا معنا في  
الكتابة عنه في هذا العدد .

# سينة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي

## ياروسلاف استيتكيفتش

أهى صدفة أم هو تصميم أو لعله من طبيعة الشعر لدى أحمد شوقي أن طرقه لموضوع مثل موضوع الأندلس كان مرتبطاً ، بل ملتزماً - عن طريق التدهى والتجارب - بشكل بنائى معين وبمعان بل بالفاظ مفردات ذات تَعَبُّق ومعالم تراثية ؟

ومن هذا التماثل الذهنى التام لدى أحمد شوقي بين بلاد الأندلس بمفهومها مكاناً وزماناً لها مغزى تاريخى معين ، وبين الموقف التجريبي المتوارث فى الشعر العربى من زمن الفقدان المطلق ومكانه . هذا التماثل الذى قد تأصل فى منظور الشاعر الجمالى حتى أصبح شيئاً هفويّاً وعضوياً . وقد يكون هذا سبباً من أهم أسباب تقليدية - أو بمباراة أصبح - تراثية الشعر الذى قاله أحمد شوقي وهو فى تلك البلاد - أى الأندلس ، ولا يعتبر شعره هذا كما سترى على سبيل تمجيد التراث الشعرى بصفته تراثاً نظرياً مجرداً ، كما أنه لا يعتبر محاولة لبعثه لأنه كان قد مات ، كما أنه أيضاً لم يكن نقلاً لنماذج شعرية بذاتها بصفة نموذجيتها وقربها من مثل عليها متفق عليها مسبقاً استثناء عن تقليدها احتراماً لمهنة صنع الشعر . فكل هذه الأغراض أو الاعتبارات - إصلاحيّة كانت لثربة الشعر البور أو تعليمية أو إنشائية - كانت بعيدة كل البعد عما يتوهمه الشاعر ، لأنه مع اقترابه فى مرحلته الأندلسية من أنماط شعرية تراثية لا يستجيب إلا لما هو أصح وأصح صدق فى نفسه الشاعرة الواقعة هنالك فى تلك البلاد ، ذلك الوقوف النموذجى السرمضى القديم على منبع الحزن الذى لا منبع للحزن فى التراث العربى غيره . فلتدع الشاعر نفسه<sup>(١)</sup> يذكّرنا بكل مباشرة بتفكيره فى « سينة » البحترى ، كلما وقف بحجر أو أطاف بأثر<sup>(٢)</sup> ، وبتلقائية هذا التفكير ، وأنه فى حالات تأثره بإلحاح تواجد معان ذلك النموذج البعيد فى ذهنه قد أشد فيها بينه وبين نفسه ، [ ٤٥ : ٢ ] بيتاً من اشعر كان يحول فى خاطره جولاناً إجبارياً الإصرار :

وعظ البحترى إسوان كسرى وشتفى القصور من عهد شمس [ ٤٥ : ٢ ]

هذا الاعتراف من ناحية أحمد شوقي مع مماثلة البحر ( الخفيف ) والروى ( السين ) بين قصيدة البحترى - ذلك المرشد الوجدان فى جولات الشاعر الأندلسية - وبين البيت الذى أصبح نواة ومنطلق إيقاع لقصيدته الذائعة الصيت هى الأخرى باسم السينة - عضواً كل شفافية الروابط هذه بين الدافع الشكل الأول وبين الكائن الشكلى النهائى ، ربما لا تتجاوز ربط الذرة بالذرية سواء بالمعنى المجازى أو بالمعنى الاشتقاقى .

هو المشكل ولا طرحه بالمقيد نقدياً ، بل إن ما يميّنا نقدياً ومنهجياً هو إثبات الحضور لقصيدة أحمد شوقي كبنية لفظية معينة ضمن المفهوم الأوسع الراسخ تاريخياً لهذا الشكل المعقد التكوين والبناء المسمى نوعياً ، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية . إن فعلنا ذلك ، أى

على أية حال ليست المسألة مسألة تقارب التقليد أو التباين الإبداعي المبتكر بين سينتى البحترى وأحمد شوقي كما لو كان بيتاً فى ذاته أن إحداها عمود النسب والأخرى فرع - حتى وإن كانت تلك المسألة قد شغلت أذهان النقاد فيها مضى بعض الشغل . فليس هذا



لأن ما يقوله صاحب « الموازنة » الأمدى لا يربحنا بل يبحرنا بعض التحوير : فمن قصده المنهجى أن يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعر أبي تمام والبحترى إذا اتفقت قصيدتهما في الوزن والقافية ، ثم بين معنى ومعنى ، ثم أن يقول « أيها أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى »<sup>(٣)</sup> .

فليست المشكلة هنا وحدها أن الأمدى لا ينفذ هذه الفكرة عمليا في متن كتابه بقدر ما هي في تخالفه اتفاق الوزن والقافية أساسا منهجيا لنوع من التحليل المقارن يتناول أعمالا شعرية على مستوى الشكل الكلى أو البنائى فيتركنا مثل ذلك الناقد تتساءل : أين هذه القصائد الكاملة - أو حتى شبه الكاملة - التى قد وعدنا الأمدى بعرضها ، وما هي العلة المنهجية التى تجعل الناقد يختار نماذجها للمقارنة ، أو الموازنة على مثل هذه الأسس المرفوضة حتى في نقد السراقات السوء الطالع الطويل الأمد<sup>(٤)</sup> ؟

وثمة ناقد آخر يوشك أن يحقق ما لم يحققه الأمدى أى أن يتخذ القصيدة برمتها - تقريبا - مرما ورمى للعمل النقدي وبالتالي يجعلنا نقتررب بخطوة واحدة - أو بخطيئة - من المفهوم الاصطلاحي للقصيدة كوحدة شكلية ذات معنى تتجاوز الجزئيات الشكلية والمناهج البلاغية البهتة المبينة على المفهوم الجزئى وحده للمقول الشعرى ، وهذا الناقد هو أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاى . على أن منهج الباقلاى هو الآخر لا يقدم إلا تراكما أو توسعا كما جزئيات شكلية للمعنى من حيث إنه يتناسى الوحدة الكبرى التى لا نعرف عنها في النهاية أكثر عما عرفناه في البداية لأن في آخر الأمر لا يقيم هذا الناقد إلا الصيغ البلاغية وبعض مسائل عقائدية<sup>(٥)</sup> .

لندور في جولتنا ونرجع لبداية الإطلاع في تاريخ نقد الشعر العربى على القصيدة كوحدة شكلية فترتاح إلى تلك البداية مع بساطتها أكثر مما ارتحنا إلى المدارس البلاغية المتضاربة . فنفهم مثلا من قول ابن سلام الجهمى بأن « أول من قصد القصيدة وذكر الوقائع هو المهلهل بن وهبة التلمسى »<sup>(٦)</sup> ، أن الجهمى يعير أهمية كبيرة للهيئة التاريخية على أن ثمة شكلا كليا لقول الشعر العربى يقال له القصيدة ويبدو أيضا أنه يوشك أن يزعهم بأن مع تكوين هذا الشكل الكلى يقع انطلاق حقيقى في الشعر العربى نحو مرحلة النضج<sup>(٧)</sup> .

وثمة أيضا الجاحظ مع تفرقه بين الطوال من القصائد وقصاها ومع إثباته بهذه الطريقة وجودا اصطلاحيا لكل منها وتلويحه بأن لها ميزات شكلية خاصة تتطلب من جانب الشعراء وعها شكليا وميلا أو موهبة من نوع معين<sup>(٨)</sup> .

ولعل أبرز صوت في هذا السياق هو صوت أبي عبد الله محمد بن الحسن الحائلى ( القرن العاشر م ) صاحب « حلية المحاضرة في صناعة الشعر » . وقد رأى الحائلى القصيدة بناء متماسك الأجزاء مثل الجسم الإنسان . وكان لتشبيهه هذا بعض انعكاس في النقد العربى . إلا أن المسألة لم تتجاوز إثبات فضل حسن التخلص .

برغم كل هذا التجاوى من جهة النقد عن لفت النظر نحو الشكل الكلى للمقول الشعرى كان هذا الشكل - مع غرابته التى كانت قد أصبحت ألفة ومع تعقله الذى كان قد تحول إلى بداية - ما زال يمتد زمنيا جيلا بعد جيل يتوارث ويتواصى به . كان شعراء العصر الجاهل

إن أثبتنا الحضور الموضوعى لقصيدة أحمد شوقي إزاء التراث الشكلى النوى للشعر العربى ، وجدنا في الوقت نفسه أن ارتباطنا بين « السنينين » واستمرانا في كيفية الربط بين السابقة واللاحقة منها يقلان أهمية ، وأن ما يبنى إلها هو عمل شعرى معين لشاعر معين نشعر بوجوده في محيط من التجربة الشعرية العربية الشاملة شكلا ومعنى ، كما أننا نشعر بل نعرف يقينا أن هذا العمل الشعرى إن كان بينه وبين غيره شبه جلى حقيقى فإنه باقى ذى بدء شبه شئ قرص علينا كجهرنة الحسية التى تكاد تكون مرئية ومسموعة وحتى ملموسة بذلك « الغير » النوى الأقرب ما يكون إلى قالب ذهنى مجرد أو إلى صيغة إدراكية مهممة تحيط بكل طواف وتلبد في الوعى العربى باللفظ الشعرى ، يلفه الخائف المتداعى وبداية خسنية للأشياء والأمور والرموز ، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمى متوارث أطرا وأشكالا بنائية لا يعرف الشاعر العربى لها بداية كما أنه طول قرون لم يتساءل متى وإلى أين ستنتهى .

فلعلنا أن نلظر إلى قصيدة أحمد شوقي السنية - وهى هذه التجربة الشكلية وغير الشكلية - من خلال ذلك المنظور الشمولى بصفته المعادل الموضوعى الحقيقى لقصيدة شاعرنا أو لقصيدة أى شاعر آخر يقع في نطاقه الزمنى حتى وإن كان هذا المنظور دخيلا بل غريبا على التفكير النقدي المنهجى في الزمن الذى قبل فيه هذا الشعر - وبالتالي حتى وإن كان المقول الشعرى بشكله المتكامل ، ببدايته ومباهته وبترتيبه الداخلى ومنطق هذا الترتيب ، أمرا لم يكد يذكر في النقاش النقدي .

أما الذى نوقش والذى طبق منهجيا فليس إلا ذلك المنظور اللابنائى القائم على وحدات القصيدة الصغرى والمعتمد أساسا على وحدة المعنى عبارة أو جملة ، ولا معنى إن لم يكن « مفيدا » أى إن لم يتم بكل إيحاء واستعمال في حدود يفرسها بيت من الشعر ، ولا يبقى في هذا المنظور بعد هذه الوحدة الأساسية إلا وحدة المعانى المكونة من تلك الوحدات « المفيدة » بفضل تواجدها مستوعدة في إطار أوسع يعتبر موضوعها - أو « غرضها » إن دققنا معجمنا الاصطلاحي . على أننا مع حصولنا على هذا التعريف الاصطلاحي للفرض بما هو موضوع لم نبلغ شأوا بعيدا فيما نحن فيه بل نجد أن القصيدة كذات شكلية يكاد لا يقع لها ذكر اصطلاحى في نقاش المعنى أو وحدات المعنى في الشعر<sup>(٩)</sup> وأن ثمة أغراضا مختلفة كلها - على اختلافها فمكت معا في دار واحدة كما لو كانت غرضاً . فتكون مثل هذه الأغراض شيئا ضمنيا موجودا بتلقائية العادة في هيكل خبر باد بدقة نظرية ، ويكون عند الأغراض ونوعها حسب تنوع الموضوعات في أقسام ذلك الهيكل : فإن تكن أقسامه ثلاثة كما هي العادة كانت الموضوعات هي الأخرى ثلاثة ، وبالتالي تصبح القصيدة من زاوية النظر تلك ثلاثة الأغراض . وهذا تقريبا كل ما يقيم الناقد التقليدى المنهج كما أنه أيضا خلاصة مشكلة ربط « سنية » أحمد شوقي بـ « سنية » البحترى ، لأننا إن ملنا إلى المنهج التقليدى الموما إليه وجدنا فعلا بعض تشابهات بين القصيدتين كلها محصورة في المفهومين التقليديين لوحدة المعنى السابق الذكر .

أما وحدة المعنى التى هي في نفس الوقت الوحدة الشاملة للمعنى الكلى في هذا الهيكل المجزئ للمعاني والمفيدة وللأغراض - موضوعية كانت أم « حلئية » - فكما قلنا يكاد لا يقع لها ذكر في المناهج النقدية التقليدية بل أكثر من ذلك ليس لها دور فعال في ذلك النقد إلى حد كبير

الجاهلية ويقول لنا إن الماضي يعيش في ذكرياتنا من خلال طاقات خاصة تخبره وتحوله إلى حنين مطلق ، وهذا الحنين لا يموت أصلاً لأن جذوره قد تأصلت في تلك الرياض والحمامات السرمدية المعروفة بأسماء كثيرة - من بينها الطفولة الأولى ورحم الأم ورؤيا الحب المطلق وفردوس الإنسان الكامل الأول .

أما الشاعر الجاهل فلم يرض أن يقول بكل هذا جهارا لأن لغة الشعر مع كل إشراقها فهي في نهاية الأمر مستودع أسرار . فتحدث هذا الشاعر بغموض كما يتحدث حافظ أسرار وسادن معبد وكانت أغازة أولا عن أطلال أشياء مضت وعن أشكال مستديرة سماها ديارا وعن دمن وعن استحالة الوصال وعن بعض أشياء أخرى مثل الأثافي وكان ثمة أيضا وأبدأ سؤال بلا جواب .

ففهم الشعراء من هذه الأغاز اللغوية ما فهموه ، وحتى في العصر الجاهل كان اللغز قد أصبح واقعا إدراكيا ولم يتساءل أحد عن معنى الدمن مثلا أو عن معنى الأثافي أو حتى معنى الأطلال وعن ذلك السؤال الإجابي ، مع أن تلك الكلمات كانت معبقة طيبا عجيبا وإيماءات تاريخية واشتقاقية أعجب . فبقت لغة الشعر هذه في حالة كما لو كانت حالة ما وراء الوعي أو التنويم مخزقة ما بين الظاهرية المبسطة المفرطة والمجازية المفتوحة على مصراعيها . كانت مثل هذه اللغة ومثل تلك الصور تسمح للشعراء بأن يفهموها كما يريدون وحسب مستويات إدراكهم لأسرارها التي كانت توشك أن تصبح الأغازا .

هذا ما يحاول أن يقوله لنا ذو الرمة ببلغة الحقيقية التي هي لغة دهبان الشعر - فليس هذا افتراضا منا خارج ما تسمح به قراءة شعره . فقصاصه كلها يمكن أن نعتبرها التفسير الحقيقي المعتمد عليه - أو التحليل الضمني - للشعر العربي كما توارثه هو وكما توارثه منه ومن أنداده أجيال متواصلة من الشعراء ؛ لأن من إدراك شاعر واحد من هذه الزمالة الشعرية التاريخية - ومرة أخرى نفضل أن نرجع إلى لحظة معينة وهي لحظة ذي الرمة - من خلال مثل هذا الإدراك المفرد نستطيع أن نطلع على ما لا يتم به النقاد مع أهميته الملحة ؛ وهو وجود لغة الشكل الشامل في الشعر العربي - أو وجود لغة القصيدة كإيماءة كبرى ذات معنى ؛ لأننا حتى وإن حللنا بعض الأغاز اللغوية الصغرى من تلك المجموعة التي عثرنا عليها عند نسائنا الأولى حول معنى مستهل القصيدة الجاهلية ، فإمامنا تساؤل آخر متواصلة متشابهة تطاردنا على طول قراءتنا لقصيدتنا الجاهلية الأسوة .

فلنلغث مرة أخرى إلى الشاعر الأموي ونطلب منه التفسير أو الترجمة للغة تلك الإيماءات الكبرى . فهدر الشاعر الأموي بأن كثيرا ما يكون تفسيره في توسعه أو تكبيره لتلك الإيماءات ؛ فهكذا يحاول عن طريق الكم لعله يسفر عن الكيف كما نفعل نحن الآن بالتصوير المكبر . وإليها تنوعاته وتغييراته لبعض الصور والمعان - وقد تعودنا على تسميتها بتجديدات - إن اعتبرناها بعين صحيحة الاعتبار وجدناها هي الأخرى مسابرة لما يشبه قانونا ضميا لا يختلف عما نجري عليه القصيدة الجاهلية بل يشبهه .

فنجد ذا الرمة مثلا وهو يركز في نسبة عالية من قصائده على القسمين الأولين من شكل القصيدة الثلاثية الأقسام - أي على النسب والرحيل - مع أنه يحمل أو يحاذي القسم الثالث الذي يتراوح بحاله بين الافتخار القبل أو الافتخار الذاتي أو المدح . وحتى إن

مارسون شعرهم من خلال هذا الشكل بهذه الألفة بل بالبداهة الكاملة وأصبحت ممارستهم له بفضل إثبات تاريخيتها قانونا أو معيارا أو عمودا للجانب الشكل الكلي أكثر منه للجانب البلاغي والبيان الجزئيين ، مع أن النقاد استمروا جيلا بعد جيل وهم لا يتجهون إلا للجزء بغض النظر عن الكل .

وهكذا إن أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخصها وتطورها الألفي فعلينا ألا نسأل النقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها . وإن كان ثمة حوار حول هذا الشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نتناقش معه الشعر العربي على صعيد الشكل الكلي - أي القصيدة - إنما هو الشاعر نفسه دون وساطة ودون شفاعة . وبالتالي إن أردنا أن نتوصل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر ما من الشعراء الجاهليين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة أولا في إطارها الجاهل الجماعي لكي نثبت أهمي نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية وما درجة تماسكها وتكاملها الشكلي . أما الخطوة الثانية فلعلنا نلغث بها إلى إطار زمني مختلف - أموي مثلا - فنسأل شاعرا مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن قصيدتنا الجاهلية : عن تقنية بنائها وعن معنى تلك التقنية وذلك البناء .

وقد يكون سؤالنا الأول : لماذا كرر الشاعر الأموي في كذا وكذا قصيدة من صنعه البناء الرئيسي لتلك القصيدة الجاهلية بسباق أقسامها الموضوعية الثابتة والاستدامة العنيدة في نطاق معنى ( أي موهبات ) تلك الأقسام . فهدر علينا الشاعر الأموي بأنه أصلا لا يدرك لماذا فعل ما فعله ولكنه لم يستطع أن يلفظ غير هذا الكلام وهذه الطريقة ؛ كما أنه يظن أنه من مرقبه الاعتباري لا يرى العالم من حواله إلا من خلال هذا الشكل وهذه الموضوعات والمعان ، ويعلق أن عالمه هذا ليس ماديا محضاً محصوراً في حدود الأرض تحت قدميه ورقعة السماء فوق رأسه والأفاق فيها بينهما ، بل هو يشمل زمنه ويتخمر في إرادته ، والذي يعنيه بزمنه وإيراداته يكون أيضا أزمنة أهله وقومه وإراداتهم ، وكل هذه الأشياء معا معنى تاريخيا وطريقا حيريا مشتركا يمتد في اتجاهين مضادين : نحو الماضي ونحو المستقبل ، أما ما بينهما فهو عين الطريق أو الحاضر الذي لا وجود زمني له إلا في لحظة الوعي .

قد عبر عن هذا الاستقطاب وعن قلق الإنسان المتسكع بين هذين القطبين شاعر آخر من عصر غير العصر الأموي ثمند وتنطوي معظم قصائده على الطريق الذي هو مجرى وجهه وتعبه الوجودي :

وكفى خراما أن أبست مشيما  
شوقى أساسى والشهفاء ورائسى<sup>(١)</sup>

إلا أن ذا الرمة يقول لنا إنه قد أدرك من القصيدة الجاهلية التي مرضاها عليه افتراضا أن الشوق كل الشوق في تلك القصيدة مسقطه وراء الشاعر الجاهل وأن القضاء هو الذي أمامه<sup>(٢)</sup> . فلما أين وإلى متى يكون هذا الشوق ؟ هل إلى تلك الدمن والأطلال وإلى الروحى في سلامها ؟ ما معنى كل هذه الآثار التذكارية التي تستريحها كلها دار مئة ؟ أليست دار مئة هذه من ورائها أيضا شوق وحنين إلى ماض أبعد قدما من أي شيء قديم ملموس أو مرئى . . . وما هو أبعد شيء في وهي الإنسان ؟ هذا هو السؤال الذي يرد به ذو الرمة على سؤالنا الساذج الأول . فيستأنف الشاعر الأموي تأملاته حول القصيدة

إذا كان مدح فالنسب المقدم  
أكمل فصيح قال شعرا منسجم  
لحب ابن عبد الله أولى فرائسه  
به يُنبأ الذكر الجميل ويضمم<sup>(١٣)</sup>

الشيء الذي نتبينه من خلال مناجى المتنبي وأسلوبه هو عدم رضا  
عن موقفه الممزق ما بين الذاتية والموضوعية في الرؤية الشعرية - وهو  
موقف لا يسمح له بتصويب بؤرة تلك الرؤية لا حل ذاتية المهمة  
ضمنيا ولا حل مهمته الموضوعية أمام الممدوح . فبختار الشاعر في  
حيرته حلا وسطا لازدواجية الشكل في قصيدة المدح وهو إدماج لغة  
شعرية ذات دفعة انفعالية خاصة بنسب القصيدة في هيكل شكل  
لا يكون إلا توسيعا للجزء الموضوعي الخاص بالمدح ، وكانت النتيجة  
أن أصبحت قصيدة المدح الجديدة قادرة على استيعاب أكثر من لغة  
شعرية وأكثر من أسلوب مع الإحاطة بكل هذا في إطار لا يسمح  
بالازدواجية في الموضوع بوصفه موضوعا<sup>(١٤)</sup> .

وربما كان أهم شيء يمكننا الاستدلال عليه من تهربتنا مع القصيدة  
العربية في تياراتها الرئيسية مرحليا ومطلقا أنها تستمر - ونصر إصرارا  
عجيبا على استمرارها - ككائن يخلب عليه جوا ونوعا ما يبرز أن  
يسمى بـ « مقولة » الغنائية . أما المظهر الشكل الأول للغنائية في الشعر  
العربي فهو دائما هذا الجزء الافتتاحي للقصيدة الذي يسمى باسم  
لا يفهم تماما كما أنه يؤدي وظيفة لا تفهم تماما هي الأخرى - وهذا هو  
حظ العنصر الغنائي ونصيبه ليس فقط في الشعر العربي بل في الشعر  
جملة ، إلا أن العنصر الغنائي في الشعر العربي مدمج في إطار شكل  
معقد يكاد يكون ثابتا ، ودوره في هذا الإطار دور جدلي إزاء عناصر  
أخرى - خاصة إزاء عنصر المدح<sup>(١٥)</sup> .

ومع ذلك فإن الذي حدث في القصيدة العربية مع مضي الزمن -  
ويمكننا هنا البدء من بعض سرالى الشاعر المخضرم حسان بن  
ثابت - هو أن العنصر الغنائي الذي كان مرتبطا بقسم النسب ارتباطا  
لا يتحل بأي سبب من الأسباب جعل يفصل عن الأصل ويتحور  
ميرما له أسبابا ودوايب أخرى من بينها الربط مع شعر الرثاء في الأبعاد  
الغنائية المستقلة الأصالة<sup>(١٦)</sup> .

ولا مراء أن حسان بن ثابت كان واعيا بالربط الضمني بين النسب  
والرثاء فيما يخص جومها وزمنها التجريبي من ناحية كما أنه كان واعيا  
من ناحية أخرى بالمشكل الشكل الصرف الذي يمثل حاجزا فاصلا بين  
النوعين والذي كان قد أعيا الشاعر المعاصر له عديد بن الصمة في  
محاولة للتوفيق بين النسب والرثاء<sup>(١٧)</sup> . فلم يرض حسان بن ثابت  
بعملية تلصيق قسم النسب برسته بقصيدة رثائية الموضوع وإنما صفاه  
أولا تصفية دقيقة حتى لا يبقى منه إلا غنائه المحضة - أي جوهه وبعدده  
الزمني اللذان يجرعها الشعر العربي بصور أمثال أطلال لاحت  
ودسوم عفت وعمان مثل النهر الذي يتدهور إلى أحماق الضمير .  
وبهذه الطريقة أصبح حسان بن ثابت قادرا على التوفيق عمليا بين  
فرعين أساسيين من فروع الحساسية الغنائية في الشعر العربي<sup>(١٨)</sup>  
فتحول هذا التوفيق فيما بعد إلى انسجام تام . وإن مررنا بمراحل  
أفضت إلى ذلك الانسجام وجدنا بين معالها من ناحية قصائد قيلت في  
فن اعتبر طارفا مع أنه فوجئور رامية القدم - وهو رثاء المدن<sup>(١٩)</sup> .  
فامتد الاهتمام بهذا الموضوع شرقا وغربا مع امتداد المآسى المصيرية في

افترضنا أن بعض قصائد ذي الرمة قد جاءت مجزومة الشكل أحسنا  
بأن من وراء عملية ذلك الجزم متلفا شكلها معينا بفضل واختار حسب  
إحساس مرهف بنوايا شكلية لدى الشاعر نفسه . فبتين لنا من خلال  
التنوعيات التي لا يدرجها في شكل القصيدة أنها ليست تصرفا مستهترا  
في شكل أصل بقدر ما هي محاولة لفهم ذلك الشكل الأصل . فبتيننا  
الشاعر الأموي إلى أن الحركة العاطفية في القصيدة يمكنها أن تتطوى  
على نفسها لترجع بعد رحلة تشبه طوافا إلى نقطة البدء مثلما فعل لبيد  
بن ربيعة العاصري في قصيدته البائية<sup>(٢٠)</sup> . فيطوف الشاعر الأموي هو  
الأخر . ويرجع أو بالأحرى يجهل رحلته محاولة لحاق بكل ما ضاع  
عليه من تلك الديار الموحشة التي كانت وسوف تبقى للأبد دارمة .  
فتحول رحلة اللحاق بالمستقبل إلى رحلة عودة إلى الماضي . وتتكون  
بهذه الطريقة نواة قصيدة غنائية من نوع يكاد يكون جديدا من حيث  
إنه يثبت للقصيدة شكلا مبنيا أساسا على جزئها الأولين - حتى وإن  
بقيت ثمة رواسب شكلية من الجزء الثالث الذي يمكننا القول بأنه  
يمقتضى هذا الإطار الخوازم الحركة العاطفية قد تحول إلى نوع من  
الانطواء على الذات بدلا من كونه متفدا إلى نطاق موضوعي خارج  
هذه الذات حسب ما يحدث في القصيدة الجماعية النموذجية . وهكذا  
تصبح القصيدة ككل إشارة أو تلميحاً إلى إرادة العودة إلى البدء  
ويصبح الشكل الكلي دائرة<sup>(٢١)</sup> .

هل أننا سرعان ما نتجه إلى تطورات جديدة قادرة على إحكام  
الإطار الشكل لهذه القصيدة المائلة إلى الغنائية الصافية - ولا نغنى  
ها هنا التطورات الفرعية أو الفرعية التي أدت إلى تكوين شكل  
قصيدة ذات موضوع واحد مثل الغزل أو الحمرة ، لأن ما يميها هو  
شكل القصيدة الرئيسي الحامل للمعنى الشكل النموذجي ، إلا أننا  
قبل أن نخرج على مناخنا الأخيرة في هذه الرحلة الاستطلاعية نحو  
القصيدة العربية الأسوة خارج الزمن والمكان المباشرين - أو بعبارة  
أصبح نحو القصيدة التي كان يمكنها أن تكون أسوة للشاعر العربي أنها  
كان زمنه ومكانه - ينبغي ألا نغفل عن بزوغ نوع من القصيدة كان  
يوأزى النوع الداني المحض في مراحل تطوره وهو نوع القصيدة  
التبليغية البلاطية ، المكونة هي الأخرى من قسمين بنائين رئيسيين  
وهما النسب والمدح فضلا عن الرجل الذي نراه في هذا النوع في حالة  
ضمور واضمحلال تدريجيين حتى في أوائل العصر العباسي . ولكننا  
لا نرى هذه القصيدة التبليغية مرسومة على الخط المستدير بل ولا على  
الخط الطويل القويم وإنما نراها مبنية على مبدأ الطباق والتضاد بين  
القسم الداني فيها - أي النسب - والقسم الذي نفترضه موضوعها  
والذي كان أصلا ثالثها - أي المدح . من هنا خطأ هذا البناء المعقد  
تعقيدا مائلا إلى التوتر الاستقطابي الجدلي - بل إلى التناقض  
الضمني - خطوة تبسيطية أخرى ، وهي أيضا خطوة توظيفية أكثر  
مباشرة ، حتى تنصل تماما من المقدمة الذاتية بصفتها عنصرا شكلية  
بحيث أصبحت قصيدة المدح التبليغية في مرحلتها النهائية شكلا  
موحدا فردي الموضوع . ومرة أخرى فإن الذي يقول لنا شيئا من مثل  
هذه التطورات إنما هو شاعر متأمل لموقفه في حياة القصيدة العربية مثلما  
كان موقف ذي الرمة في عصره . وذلك الشاعر هو المتنبي الذي نشاهد  
في شعره بأوضح صورة الانتقال من ثنائية الشكل إلى وحدته في قصيدة  
المدح - لا بل نراه في مطلع إحدى سبقاته يفسر لنا منهاج  
الإجرائي :

ابن أبي ربيعة ووضاح اليمن وبين ما يقال فيه بأنه «الغزل العذري» هو أن القصيدة الغزلية الحقيقية قد انقطعت الأسباب بينها وبين النسب من حيث الزمن ومن حيث الجور - فضلاً عن الأسلوب - فلم يبق فيها من النسب إلا شيء نزر يؤدي وظيفة مختلفة عما كانت أصلاً . أما القصيدة العذرية فلم تستغن عن قالب النسب بمعانيه الأساسية وبجوهه الفقداني والأطر الزمنية التي لا تزال تربط تجربة الشاعر بالماضي فضلاً عن القاموس الشعري المشترك إلا أن شكل القصيدة العذرية صار كأنها كافية في ذاته بغض النظر عن كون حدوده عين حدود الشكل الأم ، أي النسب المجرد ، دون أن يبقى ثمة مجال للرحيل ولا للفخر أو لغهرها من الأجزاء البنائية ذات الملامح التقليدية التي تصلح مخرجاً من دائرة هموم الشاعر إلى مرامي همته . فتنتهي القصيدة العذرية كما ابتدأت : كلها فقدان وحرمان وحنين ولا مخرج أمام الشاعر العذري ولا مفرج لأنه طريد وجدانه مثلاً هو طريد تراث شكل قديم .

ولكن الفرق الأشد بروزاً بين الغزل البحت والشعر العذري لفرق تاريخي وتطوري لأن الغزل كان حظه من التطور النوهي ضئيلاً نسبياً وكان قد استنزف معظم طاقاته الشعرية في مرحلة تكويته أو في ما بعدها بقليل - أي في جيل يمثله بشار بن برد . وسرعان ما جعل الغزل هذا يميل إلى التفاعهة رغم كل ما فيه - أو حتى ما في تفاعته - من خفة وظرافة أصليتين . فلا نرى الغزل يسترد بعض مزياه البواكر إلا عندما ولد مولداً جديداً كموشحة أندلسية - وهذا إن قبلنا أن عالم الأشكال والأنواع الشعرية فيه مجال لمسح أو لولادات جديدة - خصوصاً إن كان الغزل الأصل ينقصه الإحساس بالقالب الشكلي إلى حد بعيد - وكانت الموشحة قالباً وشكلاً قبل أي شيء آخر .

أما الشعر الذي ابتدأ عذرياً من حيث وجدانه ومن حيث نفسيته فلا ينقصه الإحساس بذاتية الشكلية لا في مرحلة عذريته الأصلية ولا في المراحل التي مر بها تاريخياً لأنه - رغم التحولات والتبدلات المرحلية - لم يهجر مرساه الشكل الحقيقي الذي هو النسب بكل ما في ذلك القالب المتوارث من ربط عضوي بين ضمنية الجور وظاهرية ترتيب المعاني ترتبها مولداً لمفهوم الشكل .

وفي نهاية الأمر فإن الذي تبقى حل قيد الحياة التاريخية من خلال الدافع العذري هو هذا الربط العضوي وهذا المفهوم الشكل العريق . وهكذا نجد هذا النوع الغنائي مركز جاذبية مواقف اجتماعية وجمالية وروحية مختلفة . وحتى شاعر بلاط مثل العباس بن الأحنف ( ١٣٣ هـ / ٧٥٠ م - ١٩٣ هـ / ٨٠٨ م ) نراه يتجاوز الحد الفاصل بين الغزل الصرف المجازي وبين الشعر الذي جاءه من نجد عذرياً ونراه ينضم مع روحه الحضارية الجديدة إلى العذرية النجدية وكذلك الشعر الأندلسي مع أمثال ابن زيدون وابن خضاعة البنس ، وكذلك أيضاً الشعر الصوفي مع مثله الأمل ابن الفارض . وربما تكون القصيدة التي ابتدأت نمياً متفصلاً وجداناً عذرياً خيراً قد وصلت حل يد ابن الفارض إلى أبعد حدتها التطوري أو بالأحرى إلى تكامل وانغلاق دائرتها التطورية لأن الشاعر الصوفي المصري يرجع بقصيدته العذرية المنطلق الصوفية التحليق إلى صورة تشبه قالب القصيدة العربية الأم بترتيبها البنائي الثلاثي . إلا أن هذه المرة يكون النسب هو الوعاء المحتوي حل الكل الشكل ، أما البناء الداخلي لهذا الوعاء فنجد مألوفاً بكونه نموذجياً : ثمة مغادرة ورحلة وأمل في بلوغ أرب

الدولة العباسية أولاً وفي دولات المغرب العربي فيما بعد ، وابتداء البكاء مع الخرمي ( ٨١٢ م ) عند أول زلزال هز عظمة بغداد بنى عباس<sup>(٢٠)</sup> وانتهى حل أنقاض غرناطة مع شاعر مجهول الاسم أضيف قوله تكملة لقصيدة أبي البقاء الرندي ( منتصف القرن السابع هـ ) كما لو كان اعترافاً بالوهي باستمرارية المناسبة<sup>(٢١)</sup> .

ومن نفس الجذور التي نبتت منها تلك البكائيات حل أنقاض المجهود الحضاري والوجداني البطني العربيين نشأ أيضاً نوع من القصيدة نراه مثلاً أحسن تمثيل في «سنية» البحتري . فيذكر هذا النوع ويسمى وصفاً كوصف ليوان كسرى مثلاً مع أنه ليس بوصف وإنما تأملات ذاتية وجدانية يعيشها الشاعر من خلال حزنه المضمر في تجاهل نفسه فيجد حزنه هذا أصداً وتجاوياً تبعثه من أنقاض وأطلال تمن له وكأنها قد تحولت من آثار مادية إلى أبعاد زمنية مفقودة . وهكذا فإن الذي يصفه الشاعر - إن كان ثمة ضرورة للإصرار على الوصف - هو البعد الزمني لما يراه حسياً ، ويكون وصفه تشخيصاً لما في ذهنه وإعادة التكوين لما لو كان قد عاد بالفعل وتكون من جديد فرجاً عادت وتكونت معه حالة سعادته المفقودة ، لأن مستودع سعادته قد تراجع وانطوى حل ذلك البعد الزمني بذاته : فهذه هي حلة الناس الأولى لدى الشاعر . وثمة حلة أخرى لا تقل أهمية وهي التي تسمح للشاعر بأن يضع همومه موضع ذلك الزمن المفقود . فتصبح همومه معلقة في حيز لا يتأخم واقعه مباشرة مثلاً لا تتأخمه المأسى والمقاهير المستغرقة في مغارات زمن ليس زمنه . فيجبه حزنه كما لو كان من بعيد ويظفر إلى سطح واقعه موهلاً صورته بمبدأ لونه ووزنه - فهو الآن شيء خفيف هفيف شفاف لأنه قد تحول جوهرها من حلم إلى حلم ومن تجربة ذاتية إلى تجربة يعيشها الشاعر من خلال تأملات مسافر في أبعاد زمنية شبه موضوعية . وفي نهاية المتاه الإدراكي يكون ما يسميه مثل هذا الشاعر بالناسى والتعزى قد تحول إلى موقف جمالي ذي طابع غنائي ، ويكون حزنه قد تغير إلى منبع للذة خفية تنأجه دون أن يعترف هو بوجودها .

ومع شيء من الإلحاح حل أهمية العودة إلى مجال نقاش أكثر شكلية يمكننا القول إجمالاً بأن القصيدة العربية في خط تطورها الأوضح ، إن لم يكن الأهم ، كانت قد أصبحت مزدوجة التركيب بسبب اضمحلال موضوع الرحلة فيها اضمحلالاً تدريجياً وأن ميل القصيدة إلى التوفيق الداخلي بين جزأيا البائين وإلى الانسجام في المعنى كموضوع شامل لم يحل تلك الأزواجية الشكلية هواء جديراً وإنما وضع جزء النسب بلفته ومعانيه في موضع التهمة والوظيفية إزاء الموضوع الحامل للمعنى الرئيسي بحيث أصبحت القصيدة ككل تؤدي معناها الرئيسي بوسائل أسلوبية مركبة مع أمها متوائمة .

إلا أن النسب من ناحية الشكل ووصفته عنصران غنائياً أولياً في الشعر العربي لم يستسلم لدوره التبعي الوظيفي استسلاماً تاماً بل أثبت نفسه مبكراً بعد أن انفصل في العصر الأموي عن هيكل القصيدة المركبة واستتب كذات شكلية مستقلة - حتى وإن بقي ثمة بعض خموض اصطلاحى حول نوع الشعر الذي قد تكون بهذه الطريقة ، لأننا نسمع عنه عادة بأنه نوع من الغزل يسمى « الغزل العذري » مع أن هذه التسمية قد تكون مخطئة أو حل الأقل قد تنقصها الدقة الكافية . ثمة فرق أساسى بين الغزل كما نفهمه اصطلاحياً لدى عمر



مستخلص - حتى وإن كان الشاعر واحدا بوجود مثل هذا النموذج ، بل خاصة لأنه كان واحدا بوجود أشكال نموذجية في الشعر العربي . إلا أن بين هذا الوعي وهذه المعرفة وبين تطبيقها تطبيقا مباشرا عند أحمد شوقي يوما شامعا ، وهذا هو البون الذي يفصل بين الخنثى إلى المثل الأعلى بمفهومة شكلا لرؤيا حضارية معينة وبين الملمح العلمي الغريب إلى تطبيق مثال نموذجي تراثي متجمد - لأن سبيل مثل ذلك الملمح العلمي لا يفضى إلا إلى الأكاديمية المتضائلة الذهبية النظر في غرضيتها . فكان أحمد شوقي شاعرا كلاسيكيا جديدا دون كونه أكاديميا مثليا كان من قبله أبو تمام شاعرا كلاسيكيا جديدا ومثل ذي السمة من قبل - ومثلا تتكرر النقصات التي لها في جدول الزمن التاريخي حضور دوري يشبه دورية فصول السنة .

وهكذا ينتهي بنا المطاف حول ما هو الاهتمام الشكلي الحقيقي - أو ما هو الإطار الشامل لهذا الاهتمام - في الشعر العربي . وكان لابد لنا أن نطوف هذا الطواف لكي نتأكد من أن المعيار الحقيقي للشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر - لا وفق ما يفهم هذا المصطلح نقاد يومنا ولا كما كان قد فهمه النقاد القدماء مثل الأمدى صاحب « الموازنة » وجيد العزيز الجرجاني « الوساطة » والمروزي صاحب شرح « حاسة أبي تمام » (٢٢) . هذا من الناحية السلبية أما الناحية الإيجابية فكان علينا أن نتأكد من أن فكرة محورية ، أي « عمودية » لثروة الشعر العربي كانت مع ذلك موجودة ضمنيا طول الحياة التاريخية لذلك الشعر وأنها كانت مستودعة في إطاره البنائي الذي هو القصيدة ، وأيضا أن القصيدة بمفهومها البنائي هذا كانت المفتاح الحقيقي للتراث الشعري العربي في كل مراحلها وفي كل تسوياته ، إلا أن هذا المفتاح كان دائما في أيدي الشعراء أنفسهم ، دون تناول النقاد النظريين .

وكان أحمد شوقي آخر صاحب لهذا المفتاح - وهذا معنى يتجاوز حدود هذا الشاعر المكانية والزمنية ويجعله زميلا وتربيا نداءً لنخبة شعراء اللغة العربية . فحين تقع « سينية » أحمد شوقي من الإطار الشكلي الذي يفرضه علينا اعتبارنا للقصيدة بمفهومها البنائي الأصل سيالنا إدراكنا ومعيارا تقيميا ؟ إن أجبتنا هل هذا السؤال فلا شك أننا نكون قد أجبتنا في نفس الوقت على معظم تساؤلاتنا حول درجة توقف « سينية » أحمد شوقي هل « سينية » البحري .

سوف نحاول فيما يلي أن نقدم قصيدة أحمد شوقي « السينية » على اختلاف درجات إدراكنا لها وسوف نجعل تلك الدرجات ثلاثا : لنقرأ القصيدة أولا قراءة مباشرة حسب انفعال معانيها في تيار شبه قصصي ، أي سنقرأ نص أحمد شوقي الشعري كما يمكننا أن نقرأ قصيدتنا العربية النموذجية الافتراضية على مستواها الإدراكي الأول فنرى فيها حديثا متسلسلا متواليا أو شبه متوغل يفضي إلى سرمدى وينتهي عند بلوغه ، وليس في مثل هذه القراءة سوى الذي يظهر على سطح الكلمة والمعنى والصورة .

أما قراءتنا الثانية فهي مركز اهتمامنا الحقيقي رغم أنها بطبيعة حالها قراءة موجزة مكثفة لأنها سوف تسمح لنا بارتداد مجال التحليل البنائي لـ « سينية » أحمد شوقي فيكون إدراكنا للتحليل البنائي هذا مرتبطا عضويا بمعنى الشكل والبناء في القصيدة العربية النموذجية بصفتها العيار - أو العمود الحقيقي للشعر العربي . ومن خلال إدراكنا لمعنى

أو بعبارة أخرى ثمة رؤيا مفسوفة ورحلة في سبيل استرداد تلك الرؤيا ، فلا غرو أن تكون قصائد ابن الفارض ذات توتر داخل حجب - فهي قالب تأمل سكوي يشمل طاقات روحانية دائمة الاضطراب والسعي . وأعجب شيء في هذا التناقض الشكلي أنه بتوتره الكامن يناسب التوتر الموجود بين وهي الشاعر الصولي بقهود محدوديته وبين جوعه الذي لا يحد .

ولا يبقى بعد ذلك إلا المرحلة الأخيرة الحتمية في حياة القصيدة العربية وهي مرحلة النهضة الحديثة . وفيها يطلع الشاعر العربي على مشهد تاريخ الشعر العربي وكأنه واقف على مرقبة وهي تلغى جديد يطل من فوقها على فلق زمني سحيق . وتشبه أولى مساحات هذا الفلق فراغا سددها تراسي من ورائه مساحات متتالية ومزدحمة لزدها خلافا متزايد الشدة والكثافة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط منظوره هذا حتى يبلغ المنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معا ، وأن ينفض من تلك النقطة نهضته المحيية .

ويصبح النموذج الشكلي لشاعر النهضة الحديثة شيئا ذهنيا مدرسا يستخلص ويستقرأ إلى حد بروز ضلوعه الهندسية الأصلية : فترجع القصيدة من جديد إلى شكلها الثلاثي وإلى موضوعات منفصلة بعضها عن بعض حسب مطالبات ترتيب تلك الموضوعات في قالب القصيدة الأم - إلا أن موضوع تفرق الأحياء كثيرا ما يكون الآن محطة سكة جديدة بدل المنازل والديار ويحل القطار محل الناقة ، أما هدف الرحلة فهو ميدان حرب من حروب الدولة العثمانية أحيانا وعاصمة من عواصم العالم المحيط بالشاعر أحيانا أخرى (٢٣) .

ويبدو أن القصيدة العربية كان مقدرا عليها تاريخيا أن تتم رحلتها بطريقة تشبه العودة إلى البدء ويبدو أيضا أن شاعر النهضة الحديثة كان يفوق الذين سبقوه في مضممار الشعر العربي من حيث إدراكه النظري البحث لترتيب وتوظيف العناصر الشكلية الأساسية في القصيدة النموذجية ، أي أنه أدرك نظريا دون تردد - ولا نقول أنه مصيب أو خاطئ في هذا الإدراك - أن العنصر المحوري في الشعر العربي إنما هو شيء يمكن اعتباره صيغة بنائية مجردة وأن الشاعر باعتباره صاحب تلك الصيغة يصبح منبع وحى هذا الشعر وأنه يستطيع أن يجد من خلال معرفته هذه السبيل إلى منبع وحيه هو كشاعر . فأصبح بهذه الطريقة المفهوم الشكلي المجرد مفهوما كليا للتراث الشعري وعاد كل شيء واضحا وسهلا كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن السعيد الصافي الذي كان الشعر العربي فيه في حالته الفطرية الأولى من الشفافية . إلا أن الشعر العربي في حالة فطريته الأصلية لم يكن يمتلك الشفافية المسووسة هذه - لا شكلا ، أي بناء كقصيدة ، ولا موضوعا . فبقى معظم شعر النهضة مع تحمسه في التجريد الشكلي كوسيلة إدراكية مجهودا مدرسا ، أي أكاديميا ، أكثر منه باعشا لكنه التراث الكامن .

ولا شك أن أحمد شوقي كان يتمنى إلى شعر النهضة انتهاء مركزها مع كل ما في مثل هذا الموقف من الوعي بمبىء النمطية والقولبية إزاء القصيدة النموذجية بمفهومها وعاد لازما للشعر العربي . ومع ذلك لم يكن أحمد شوقي شاعرا أكاديميا مصرا على تقليد متزمت لنموذج مثالي

فتسائل : أين نحن مع الشاعر ؟ إننا لسنا بمصر فلا بد أننا في مكان منفى الشاعر . ومعهم أيضا أن الذي يغادر الميناء كل يوم سحراً ليس إلا أمان الشاعر وأحلامه اليقظة التي تغادر دأها سوانى منفاها إلى أوطانها . فيحن الشاعر إلى تلك الأوطان فيرى شوقه سفينة وتكون نفسه مرجل تلك السفينة وقلبه يكون شراعها بل تكون دمعه بحرهما وميناءها ( ب ١١ ) . فترجع أحلامه اليقظة إلى سواحل مصر وتقتل أمامهن آفاق مألوفة : معالم الإسكندرية وهي تبرز وتتجل كما تعودت أن تبرز وأن تتجل أمام كل رحالة يندنو إليها من جهة البحر ( ب ١٢ ) .

ولا يطبق الشاعر صبرا ويتعري أو يكاد من المجاز والتشخيص ويوح بمشاعره الصميمة :

### ١٣ . وطنى لو شغلت بالخلد منه

نارحمتنى إليه في الخلد نفسى

فالذى فقدته الشاعر هو وطنه حقيقة ، ولكن هذا الوطن - إن كان الشاعر يريد أن يتبينه في جوهره فعليه أن يلفت نظره إلى رؤية جنة الخلد وأن يقارنه بها أو أن يدرجه في نطاقها الخيالي . ويضطرب الشاعر من جديد في تعبيره عن عواطفه ما بين الرؤية المجازية التي لم تزل راسية في جنة الخلد المثالية وبين إمكانية أخرى غير مجازية وغير مثالية مع أنها أشد تعبيراً بالدفء والألفة ( ب ١٤ - ١٦ ) .

وتتقهقر الرؤية المجازية حتى توشك أن تختفى تماماً لأنها قد أدت دورها والذي يبقى هو الحلم البهيم . فيستعرض الشاعر عبر هذا الحلم مشاهد خاطفة مما ترسب في ذاكرته وفي صميم وعيه من صور وطنه ومن أسمائه المألوفة ومن تربته الأسطورية والتاريخية : فثمة الرؤية الأولى لشاطئ الإسكندرية مع فنارها ونورها . وسرها ما تحتد الرؤية وتعتدى بمعالم أخرى تفوقها إلى قلب البلاد - إلى عين شمس وإلى الجزيرة بجماها المخرى المثيرة لتخيلات أسطورية رائعة ( ب ١٧ ، ١٨ ) . أما حضور النيل في هذه الرؤية فمستمر حقيقة واستعادة وإشارة مجازية وروعة هي التي تجعل الشاعر يسمع أصداه جنة الخلد من جديد ( ب ١٩ - ٢٤ ) ، إلا أن النهر بجريانه الخالد يدفع بالشاعر إلى تأملات حول جريان مع نوع آخر وهو جريان زمن وطنه التاريخي ، وكل تفكير في التاريخ حتى وإن كان هذا التاريخ يمتد امتداداً يشبه الخلود ، مثل تاريخ وطن الشاعر ، فهو مع ذلك تفكير في التحول والتغير والزوال . وهكذا نحوم أفكار الشاعر حول الجيزة مع عظمة تربتها التاريخية وأيضاً مع جوها الوفور الكثيب - لأن أهرامها ميزان جبروت وزوال في حين واحد وهي تطلع - ومعها أبو الهول « الأفطس » - على جريان الزمن كما لو كانت شهوداً ثقافت هل كل ما وقع وما سوف يقع ، وكما لو كان أبو الهول صاحب المقادير نفسها ( ب ٢٥ - ٣٤ ) فيستعرض موكب التاريخ مع ملوكه وجبابرته ومع شعوبه ودوله ولا يراه إلا مسيرة زوال نهائي مثل غروب الشمس كلما تتم دورها ومرحلتها ( ب ٣٥ - ٤٧ ) إلا أنه يتوقف لحظة مع الذي يشغل خواطره بصورة أكبر وهو مروان رمر العظيمة الأموية الذي كان له في المشارق عرش وفي المغارب كرسى ( ب ٤٥ ) .

وبعد الموكب الكثيب هذا ، وبعد أن بدا أن الشاعر كان قد أوقع كل ماضيه في بوتقة حاضره ، وأن التأملات والهموم استحوذت عليه

الشكل في قصيدة أحمد شوقي سوف تتبين لنا أبعاد جديدة لمعنى النص وهي أبعاد لا دور للواقع المباشر فيها إلا مجازاً وتداعياً رمزياً - وإن كان فيها آثار قصصية فهي شذرات وتنف هفافة من قصص نموذجي عتيق ( archetypal ) ذي غموض وذو إيحاء إلى الأعماق . وعند إدراكنا لوجود هذا المستوى الثانى للمعنى في القصيدة نكون قد وصلنا إلى نقطة لا عودة : سوف تكون قراءتنا الأولى إن عدنا إليها - وأى قراءة أخرى اخترناها بعد ذلك - قد تكييفت بتلك القراءة المحورية من حيث منطق البناء الشكل وسوف يكون معنى النص الشعري ، أى ما يبين للعين ، قد انسجم انسجاماً تاماً مع الهيكل الداخلى الضمنى ، أى مع الذى لا يبين للعين - والذى لا يبين إنما هو قديم كل القدم ولا يكاد يكون من ملك الشاعر ، أما الذى يبين فللشاعر فيه يد وحق أقربان .

أما تناولنا الثالث لنص أحمد شوقي فهو قراءة أكثر تقليدية بل قريبة مما عودتنا عليها الدراسات البيانية والبلاغية : لأن موضوع البحث هذه المرة حتى وإن كان شكلياً فهو ليس ببنائى بالمفهوم الكل بل بالمفهوم الجزئى . أى ستتوقف في هذه القراءة عند ملمس أديم الشكل وعند حبكته رغم أننا لا نستغنى عما تعرفنا عليه في قراءتنا الثانية بخصوص منطق تكوين البناء العميق للقصيدة - لأن الحبكة اللغوية في القصيدة العربية لا تتحقق إلا حل نول ذلك البناء العميق .

أ

### اختلاف النهار والليل ينسى

أذكرا لى الصبا وإيام أنسى

وصفا لى ملاوة من شباب

صورت من تصورات ومن

يفتح الشاعر القصيدة افتتاحاً مزدوج الرؤية ما بين الموضوعية والذاتية : فالزمن في موضوعية فاعليته مطلق لا يستثنى فيها اسمه . أما ذاتية الشاعر فتضاد هذه الحقيقة وتدافع عما كان كما كان وكما لابد أن يبقى دائماً في وهي الذات . وفي مثل هذا الموقف الازدواجي تناقض وربط - أو استمرارية - في آن واحد ، كما أن النهار والليل - وهما حاملان الإثبات والإنكار في مرور الزمن - بينهما نفس تؤثر التناقض والربط - إلا أننا لا نعترف هل النهار هو الذات والليل هو الغير أم بالعكس .

ويستمر الشاعر مع الرؤية الذاتية ويسترجع وهمه وحلمه وإن عرف أن لحظة ذاته المثالية هذه لم تكن إلا صبا لموا ولم يبق منها إلا سنة حلوة ولذة خلس ( ب ٣ ) بل إن الزمن الموضوعي نفسه قد شخصه الشاعر نهارة وليلاً وجعله بهذا الشكل شريكاً في الحوار مع تشخيص آخر رأى مع قلبه :

وسلا مصر : هل سلا القلب منها

أو أسا جرحه الزمان المؤسى

وقد رق هذا القلب واستطير كلما رنت البواخر أول الليل أو هوت بعد جرس ( ب ٥ ، ٦ ) لأنه يعرف أن السفن سوف تغلق وتغادر الميناء . وسوف يبقى هو وحده صل الشاطئ . فلا يستسلم قلب الشاعر ويرى نفسه سفينة من تلك السفن ويمس بضلوعه وهي تضيقه كما لو كانت الضلوع التي تضيق هيكل السفينة ( ب ٧ ) .

الجامع كما هو الساحة ، وحتى نهاية هذه اللوحة القرطبية تكون رؤيته ملتزمة بالموضوع التزاما أكثر حسية بحيث يتحول كل ما رأيته حتى الآن حلما في بُعد الزمن إلى انطباعات وصفية الأسلوب (ب ٦٧ - ٧٧) .

من بقايا قرطبة الأموية ينتقل بنا الشاعر إلى مكان لا يقل جمالا وسحرا تاريخيا وهو حصن الحمراء - هذا الجرح الذى لا يزال - بين برء ونكس (ب ٨٧) حتى اليوم فى قلب كل زائر عربى . فيتوقف الشاعر ويتأمل « عرصات تحلت الخيل عنها » (ب ٥٨) وه مغال على الليالى وضاء (ب ٨٦) وقبايا من لازورد وتبر (ب ٨٩) . ولا نرى وقوفه الثال هذا إلا لوحة استطراد أو تكملة للوحة القرطبية ، وفيها أيضا يتردد الشاعر بين حلم تاريخي ووصف انطباعي حتى وإن كانت انطباعاته هي الأخرى تعليقات على التاريخ ، أى على الزمن ، أكثر منها على المكان .

وتنتهى هذه اللوحة التكميلية من حيث الفاعلية الشعرية البهجة . بيتين (٩٨ ٩٩) يشبهان زفرة أنين وحسرة . وقد استدهى الشاعر فيها مشهد خروج العرب من آخر بقعة أرض الأندلس بكتائبهم الصم وكموكب الدفن وهم يعمرون بحارا صارت لهم نعشا بعد أن كانت تحت آبالهم هي العرش (ب ٩٨ ، ٩٩) . وربما كان ينهى أن يتوقف الشاعر لحظة بعد هذين البيتين القويين والآهينس بحرف مفسرا ما لا يحتاج إلى التفسير ؛ إلا أنه أصر على أن يشارنا بلفظ تأملاته عوضا عن كظمها ؛ فجاء بسايبات أخرى (ب ١٠٠ - ١٠٢) يتحول فيها التوتر الدرامي والشعور بالمأساة إلى حكم شبه موضوعية تدور حول تداول البان والهادم في التاريخ وحول همة تتلاشى وتخلق ينى ، وتنفذ اللوحة التكميلية دون أن تمحو فيها الشعور بأنها فعلا إضافية لا غير .

أما التيار الرئيسى لتأملات الشاعر فلا تُدخلة له من العودة إلى مجراه وعن الانصباب إلى مصبه الختامى . وهكذا تنتهى القصيدة إلى مكان يمكنها أن تبثد منه لأنه عين البؤرة للشعور بالفقدان الجذرى : فلا يقدر شاعر عربى أصيل إلا أن يتخيله ديارا كانت كالحلذ ظلا (ب ١٠٣) وطلولا أصبحت عظلات (ب ١٠٩) ، وإزاء هذه الديار وتلك الطلول وإزاء حزن الماضى الكبير يرى الشاعر حزنه الذات يتضاءل وجرح له يتندمل فمن هنا التأسى . ومن هنا أيضا الانغمار فى الشعور بالزمن .

### ب

لا شك أن التأملات على أنقاض الماضى هي الموضوع الشامل لكل ما يلفظه أحمد شوقى فى قصيدته السهنية ؛ بل يمكننا اعتبار تلك القصيدة جدولا يكاد يكون كاملا للمعجم الشعرى الذى يطلع من خلاله الوجدان العربى على الماضى : فثمة أطلال تحولت إلى ملاءة من شباب وإلى رمز عدم ثبات الأحوال على عهدنا ؛ والرفيقان أيضا هما النهار والليل مع اختلافهما - وإن يلمّهما الشاعر فهو عين لوم الشاعر الجاهل لرفيقى سيبه ؛ والسؤال الموجه إلى رؤى مصر المفقودة أصله السؤال الذى قد وجهه الشاعر الجاهل إلى الأطلال الصم ؛ والرفيقان هما الرسولان اللذان عليهما أن يبلّغا مصر عن أحوال الشاعر وأن سألها . فليس بواضح ما معنى سؤالها الحقيقي - بل ربما كان ثمة تناقض عملى فى معنى هذا السؤال وفى مهمته لأن السؤال فى

تماما ، بحيثنا - خلاصة بل تخلصا - البيت الذى كانت خواطر الشاعر تتلاعب به بطريقة انطباعية منذ أول وقوفه على أنقاض العظمة الأموية فى أرض غربته الأندلسية :

### ٤٨ وعظ البحرى أبوان كسرى

وشفتنى القصصور من عبيد شمس

لم يفكر الشاعر فى قصور « عبيد شمس » حتى الآن تفكيرا مباشرا . على كل حال فإنه لم يعترف بهذا لأن ذكره للعرش الأموى كان مغمورا فى سياق تأملات عامة . كل ما قاله لنا حتى الآن أن أفكاره وأحلامه اللفظة كانت تدور حول وطنه المفقود الذى هو المستقر لذكراته صباه ولوجهه القومى التاريخى . أما هذا البيت ، بذكره للبحرئى وإيوان كسرى ، فلا بد أنه يعضى إلى الأمام أكثر منه إلى الوراء بل هو وقفة استجمام من ناحية وخطوة انتقالية من ناحية أخرى .

وتنتهى عكوف الشاعر على تأملاته السوداوية ونجده ليسا إلى مسافرا - بل مسافرا : بطوى « الجزيرة » شرقا وغربا ، حزنا ودمسا . وما عادت « الجزيرة » هذه هي مفر ذكراته وأحلامه اللفظة وإنما هي الآن بلاد الأندلس . وليس المسافر كائنا مجازيا مثل ظمينة أو قلب مشتاق بل هو الشاعر بظفروه (ب ٥٠) . ولكننا لا نعرف من همة كثيرا ولا عن هدف رحلته المباشر . فنحتمل أن رحلته محاولة هروب من واقعه الذى ناجانا به فى مفتاح القصيدة قبل أن يعرفه تيار الذكريات - أى نحتمل أنها رحلة النسيان .

ولكن الواقع ليس كذلك ، إنه لا يمن على الشاعر بجة النسيان لأن الأرض التى يخرقها الشاعر - أو بعبارة أصح الأرض التى يته فيها - إنما هي الأخرى أرض من طين خاص : طين تاريخي صميم يكاد لا يختلف عن طين أرض أحلامه المفقودة (ب ٥١) ، بل هي أيضا مفقودة - مفقودة بالمعنى التاريخي العربى الخاص حتى فى اللحظة التى تدوسها قدماء . رحلة الشاعر فى هذه البلاد كما لو كانت رحلة فى مهامه وفلوات الزمن المتلاشى ؛ وخضرة ربا تلك الأرض كما لو كانت هرضية داخل نطاق ذلك الزمن البور (ب ٥٢) ، وروحة الشرى القرطى هي أيضا روح عبدة الدهر (ب ٥٣) .

ومع اقتراب الشاعر من هدف رحلته - لأن ثمة هدفا ضمنا يجلب الشاعر إلى مركزه تتحول الأشياء الجامدة كلها إلى رؤى هفافة أكثر فأكثر ، ويتحول الوعى بالزمن التاريخي إلى حلم أسطوري . فيركب الدهر خاطر الشاعر من جديد حتى يأتى به إلى الحمى بمد حس (ب ٥٧) - أى إلى تلك البقعة الحميمية الرنانة بأصداه الشوق العتيق التى تجعلنا نفكر فى المحرمات والمقدسات . فتتجلى للشاعر « القصصور ومن فيها من العز فى منازل قُفس » (ب ٥٨) .

وهكذا يبدو أن الشاعر قد بلغ هدف رحلته - إلا أن خياله اليقظان المضطرب لا يستريح وإنما يحوم به حومانا فى أبعاد زمنية حول معالم عظمة قرطبة بنى أمية . ومرة أخرى يتردد الشاعر بين الواقع والحلم ، ولكن لا بد أن يصحو القلب من ضلال وهجس (ب ٦٤) :

وإذا السدار مساهبا من أنيس

وإذا القوم ما لهم من محس (ب ٦٥)

بعد صدمة الاستيقاظ هذه يبقى الشاعر واقفا فى المسجد الأموى

يدرك أحمد شوقي مقتضيات القلب القديم إدراكاً فاعلاً بحيث إنه يجعل حزنه الرثائي الفلسفي قفلاً ملائماً للجزء الأول من قصيدته . وهكذا يتكامل من الناحية البنائية شكل النسيب الجذري في القصيدة .

وتخلصنا من هذا النسيب الجذري وانتقالاً إلى رحيل القصيدة يذكر أحمد شوقي البحترى ويمنحننا لمحة من إيوان كسرى (ب ٤٨) يرمز بها إلى الاتجاه الذي سوف تتخذه رحلته الموشكة . ويفضل الذكر لإيوان كسرى ، الذي هو ذكر رمزي متعدد الأبعاد في الشعر العربي ، وأيضاً بفضل الإشارة إلى قصور « عبد شمس » لا نحس بصدمة انتقال القصيدة إلى موضوع جديد ، حتى وإن كان ثمة حل سطح الأمر سبب لمثل هذا الإحساس ، بل نشعر بأننا مع انتقالنا إلى رحلة الشاعر شمعنا نسمة جو كنا نترقبه وأن مثل هذا التنوع في جو القصيدة الغنائي ليس ببعيد عن تنوع الجهر النضى والإيقاع عند الانتقال في بناء القطعة السمفونية من « حركة » إلى « حركة » .

أما الرحلة نفسها في قصيدة أحمد شوقي فهي كمعظم رحلات الشعراء البدو نوع من سرابان يقتحم فيها الشاعر دجى الليل ويخترق مسافات متراميات الأرجاء .

٤٩ - رب ليلٍ سرى والبرق طرى  
وبساط طويت والريح غنى

٥٠ - أنظم الشرق في (الجزيرة) بالفر  
ب وأطوى البلاد حزناً لدهس

ولكن الجزيرة هذه المرة ليست هي الجزيرة التي كنا قد شاهدناها وهي مضجع أحلام صباه وسعادته المفقودة - بل هي جزيرة غربته . ومرة أخرى لا ملجأ للشاعر إلا ماضى جزيرة غربته لأن ذلك الماضى فيه شيء جوهري مكون لذاتية الشاعر التاريخية . ولذلك ندرك كنه رحلة الشاعر ! إن رحلته الحقيقية هي افتتاح بعد الزمن التاريخي ونخرق مهامه وفلواته - كما أننا ندرك أن مرشد الشاعر المصري الحديث في تلك المهام والفلات ربما لا يكون البحترى بقدر ما هو الشاعر البدوي الجاهل صاحب المثالي للرحلة العربية المثالية ، وأن علاقة ما لا بد أن تتكون بين وحشة انقراض الماضى التاريخي العربي في بلاد الأندلس وبين مخاوف الصحارى العربية البعيدة مكاناً وزماناً مع دجائها وأصدائها الغامضة المريعة .

وبعد هذا الإثبات لـ « الأبن » الحقيقية التي تقع فيها الرحلة والتي يشير إليها سياق المعنى الشكل في القصيدة العربية عامة - أى بعد تنبيهنا إلى أننا في مكان وزمن رمزيين بحث - يسفر الشاعر لنا عن بعض أوجه لما يراه من حوالبه إبان رحلته : إذا فالمشهد ليس بموحش - إن قسناه بمقياس رؤية القصيدة البدوية - بل هو ريب كالجنان في كنف الزيتون وفي ذرى الكرم (ب ٥١) وإن كان ثمة شيء يروع الشاعر فلا تشابه بينه وبين دجى الفلوات مع أصدائها لأن تجربة المكان صارت الآن تجربة الزمن وعبور مسافات تقاس تحول إلى عبء التاريخ . فالذي يروع الشاعر روعة الصحارى إذن هو شيء يناقض . على سطحه ذات تلك الصحارى - بطراجة سبغ ونفسارته ويرغد حضارته : إنه هذا الشرى القرطى وهذه الأرض الرطبة الخصبة اللذان تراه العين العربية ولا تطيق إلا أن تترجمها إلى غير ما هما .

القصيدة العربية ، كما سنرى لا إجابة عليه أصلاً - أما وجدان أحمد شوقي فيحول لغز السؤال الجذري العتيق إلى إثبات حقيقة ذاتية - ليس من المتصور أن ينسى قلب الشاعر مصر ، ولا من مقدرة الزمان أن يشفى جرح الماضى في هذا القلب ، وهكذا يصبح القلب مع عذابه الوجداني الراهن قدرة ذاكرة حافظة للماضى . وهذه القدرة الذاكرة هي أقدم وظيفة إدراكية للقلب في الشعر العربي لأن القلب العربي القديم - مثل القلوب السامية القديمة الأخرى - كان قبل أى شيء آخر قلباً يرى ، أى يعرف ، ويذكر ، أى يحفظ ، وهكذا كلما مرت الليالي رقى قلب الشاعر رقة وجدانية - إلا أنه في نفس الوقت كان يتحول إلى كائن غير ماضى قادر على التخيل والتصور بل على الانتقال الحر في أبعاد شتى من المكان والزمان . فتراه يؤدي دوراً معقداً في ما يمكننا أن نسميه موضوع الظن في القصيدة : فمن ناحية هو القلب الذي يفاخر الميناء مع السفن المشحونة شوقاً وحنيناً ومن ناحية أخرى فإنه لا يزال واقفاً على الشاطئ جريحاً مخدولاً ، ولعل وقوفه هذا عين وقوف الشاعر البدوي على أطلال موحشة .

أما حبيبة الشاعر صاحبة ذلك القلب فتباعدت عنه أو أنها تتباعد عنه كل يوم أكثر فأكثر ، ويظل الشاعر واقفاً : ظلل على ظلل يبد أن غمته لا ترتاح كما يرتاح الظلل بل تستطار كلما رنت البواخر أول الليل أو صوت بعد جرس . وهكذا تصبح ليالي الشاعر ليالي الفراق البدوي القديم : فيحاول الشاعر أن يتصور أين أناخت أو أين حلت ظعائن أفكاره لكن أفكاره صارت الآن لمجليات حبيته مصر ويرى الشاعر تشابهاً بين ضلوع صدره وضلوع السفن المعلقة كما أنه يرى ربطاً بين تلك السفن وبين جمال الظعائن الماخرات بحارا من نوع آخر في زمن غير زمنه . فيقفو الشاعر آثار السفن على خريطة خياله مثلاً فقا قديماً الشاعر البدوي آثار الظعائن فنذكر أننا مع هذا المكان وذلك الزمن العربيين البحثين في صميم القصيدة العربية الأصلية حتى وإن لم يكن ثمة ذكر اصطلاحى للظن . وتنتهى لوحة الظن الجوهريّة ويتقل بنا الشاعر إلى حيز الذكريات - أحلام اليقظة - الذي هو الآخر حيز واضح الملامح الشكلية ، مواز - بل مطابق - للوحة المألوفة المعروفة تقليدياً بوصف المحبوبة (ب ١٦) . إلا أن وصفه لمحبيته ، أى لوطنه المفقود ، لا انقسام بينه وبين ذكر مراحل ومناخات يمر بها الظعائن : فيصبح الشاعر ومسى وأمامه دوماً رؤية من رؤى وطنه . وإن سمينا ما يل بعد ذلك وصفاً ثلثية للاصطلاح المألوف ، فهو ليس بوصف بل لمحات خيالية تتردد ما بين المكان - أو الامكنة العديدة المتزامنة في حوض ذكريات الشاعر - وبين الزمن أو مستويات مختلفة من الأزمنة : منها الدان والتاريخي والأسطوري والديني والحرفي ، وكلاهما - المكان والزمن معاً - يكونان مركب حالات وهي الشاعر .

إلا أن صورة المحبوبة في القصيدة العربية تتمثل دائماً في بداية الوصف الخيالي بهجة مرحلة سعيدة مثل ذكريات الوصال الأول ، أما النهاية فهي الإفاقة من الحلم اليقظ ووقوف الشاعر وحيداً مع تأملاته على انقراض ما ضيه . ونحل الهموم محل البهجة أو ربما يقهر الشاعر الهموم الكابسة عليه بهمة ما . ومن بين الهموم والهمة ينطلق : فتشديه الرحلة ومعها يتبدى الفصل البنائي الثانى في تكوين القصيدة .



« قلده » أحمد شوقي هو نفس النموذج الذي « قلده » عبر التاريخ كل شاعر عرب تقليداً يختلف في درجات « صحته » الاستخلاصية - أي في درجات مقتضياته النموذجية . وهكذا قصيدة البحترى « السنية » إنما بالمثل لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكل « التقليدى » إلا أن موقف البحترى أمام مرآة المعطيات الشكلية النموذجية في الشعر العربى كان مختلفاً عن موقف أحمد شوقي . فلم يختار البحترى أن يبدأ قصيدته بمعانى تكون عمداً - أي بعملية رمزية - جواً مهيأاً للنسب القديم كما أن الإشارة إلى الرحلة في قصيدته ليست إلا حيلة توظيفية خاطفة تؤدى دوراً انتقالياً تلخيصياً ليس من ورائه تجربة تقابل التجربة البدوية القديمة ومن هنا نستطيع أن نذكر أن أبرز فرق بين « سينية » البحترى وأحمد شوقي وهو الفرق الناشئ عن مقدار التجربة الوجدانية لدى الشاعرين وعن عمق تلك التجربة فالمدائن عند البحترى إنما هي بقايا عظيمة حضارة غريبة - بل أجنبية - قهرها حضارته عوف عهد حيتها البطولية الأولى واستوعبتها وجنسها إلى حد يسمح له كشاعر ناطق بصوت الحضارة الغالبة بأن يطلق العنان لنوع من حزن سوداوى رؤوف الطوية - كما لو كان من فوق منصة الرؤية الجمالية البحتة التى لا تلزم ولا تلتزم . أما انقراض الأندلس العربى في تجربة أحمد شوقي فلا تسمح بعدم الالتزام وبالتباعد الجماليين بذلك الشكل لأنها ما زالت جرحاً غير مندمج فى الوعى التاريخى العربى . وعندما يقول أحمد شوقي :

٧٦ - ومكان الكتاب يغيريك رها

ورؤيه غائباً فتدنو لئلمس

يكون وقار قوله غير وقار ما قاله البحترى وهو يصف نقشا على حائط لإيوان كسرى فيه تصوير لعراك الرجال بين يدى آغو شروان :

٣٨ - يفتنى لهم ارتساي حتى

تتفراهم يداى يلمس

ومفتاح ملك الأندلس العربى التى باعها الوارث المضيع « بيخس » (ب ٩٧) بعدة كل البعد عما « طففتها الأيام تطفئ بيخس » (ب ٣) لدى البحترى . وكذلك مشهد خروج العرب من الأندلس « كموبك الدفن » :

٩٩ - ركبوا البحار نمشاً وكائنات

نحت آياتهم هى المرش أس

فلا مثل هذا الجور المشحون مأساة فيما قاله البحترى في سينية ، لأن التجربة الكبرى في قصيدة أحمد شوقي ليست بتجربة البحترى الجمالية الذاتية بقدر ما هي تجربة قومية إزاء التاريخ ومن هنا فهي تجربة فقدان جماعى قومى للفردوس : ولا وصول في الشعر العربى إلى الفردوس المفقود إلا من خلال رمزية الأجزاء البنائية الكبرى في القصيدة وليس الشاعر العربى - حتى في جبل أحمد شوقي - لغة معبرة وشكل معبر لمثل هذه التجربة إلا اللغة والشكل اللذان يجدهما في أعماق تراثه الشعرى « الشكل » . أما أسلوب البحترى بملامحه الوصفية والتصويرية - وكذلك تصميم البحترى الشكل للوحة موضوعية المنظور مثل لوحة إيوان كسرى - فإنها لا يمس ، مع كل ما فيها من مميزات التجديد النسي ، بل من جراء ذلك التجديد ،

وليس هذا هو التناقض الوحيد لأن الذى يمس الشاعر لا يزال يمثل ، بكونه الزمن التاريخى ، تلك الثروة المفقودة المكتنزة في الثرى القرطبي . . وقد لمست فيه عبرة الدهر يد الشاعر (ب ٥٣) .

وفي نهاية الأمر نشعر بأن الشاعر لم ينفذ ولا يستطيع أن ينفذ الفلوات البدوية الجوهرية - بل نشعر بأنه يتفقد تلك الفلوات لأنها تناسب فلوات مكانه وزمنه الداخلى . فالثرى الحقيقى لدى الشاعر العربى ، حتى وإن كان مصرها مصرها ، إنما هو ثرى القصيدة العربية الأم حتى قبل أن يكون ثرى قرطبا ، لأن كل شاعر عربى في تجربته مع شعره يبدو وكأنه يسمع صوت أبى العلاء المعرى ذلك الرحالة في دجى فلواته الخاصة وهو واثق بأن خطباته كلها على أديم الماضى :

خلف السوطه ما أظن أديم الـ

أرض إلامن هذه الأجساد (٧٨)

وهكذا تبلغ الرحلة مرماها ويجد الشاعر نفسه في مكان ليس له اسم أكثر مناسبة من اسم ( الحصى ) (ب ٥٧) - بما فيه من نفحات من طيب قداسة حقيقة . ويتدفىء جزء القصيدة الثالث ويمكننا أن نعتبره جزء المدح من حيث بناء القصيدة ، أو بعبارة أصح ، الجزء الذى يحل محل المدح بتوقفه المفترق أمام تهلل من أهر تهللات عظيمة الماضى العربى فلا يمكن أن يكون مثل هذا الانبهار وصفاً كما أنه ليس مدحا بالمفهوم التقليدى أبداً . كل ما يطفو على سطح وعى الشاعر هاهنا يبدو مركبا معقدا انطباعى الأسلوب تجرئى الإدراك : مثل لمحات منامية خاطفة يسبق الشاعر بها في بعض الأحيان لحظة العيان نفسه ، وحتى إن قللت أمام الشاعر آثار قرطبة الأموية أسجلا حجرية ملموسة كما هي في الحقيقة الراحنة بوحشتها وإفكارها من ناحية ووزنة صيانتها العجيبة من ناحية أخرى (ب ٦٥ ، ٦٦) - فالرؤية الداخلية هي التى تبقى غالبية حل الكل إلى نهاية اللوحة بغض النظر عن تطلب الأسلوب بين تمجيد وصفى خارجى ويكاء وثائق تابع من صميم القلب (ب ٦٧ - ٧٧) .

فكان يمكن أن تنتهى القصيدة مع هذه اللوحة وأن تبقى « نموذجية » الشكل لا تختلف في نموذجيتها الأساسية عن أنواعها البدويات القديمة - إلا أن أحمد شوقي أصبر على تنوعها تنوعاً كمياً يكاد يكون إلحاقها أو تكميلها . فقد أضاف إلى لوحة قرطبة لوحة شبه وصفية أخرى تتعلق بموضوع قصر الحمراء بفرنائة ، كما أنه أيضا وسع نطاق قفل القصيدة النبأى إلى أن أصبح هذا القفل جزءاً شكلياً ذا وزن من حيث إنه عهد الذكر للشعور بفقدان جنة خلد ليس في حياة الشاعر الشخصية فقط بل في وعى التاريخى العربى الذى يتجاوز حدود مصرته .

يمكننا الآن أن نثبت زعمنا أن « سينية » أحمد شوقي تتضمن خلاصة ما يعتبر الوعى الشكل البنائى في الشعر العربى وأنها كقصيدة - أى كبنية - لا تعتبر تقليداً شكلياً لقصيدة الشاعر العباسى البحترى في « إيوان كسرى » ، حتى وإن كان ثمة من ناحية اللفظ ومن ناحية المعانى مفهوماً التقليدى اللابنائى بعض تشابه مقصود ومعتز به ، لأن النموذج الحقيقى الذى تبناه أحمد شوقي تبنيها عضواً إنما هو نموذج لا يمكن تقليده الحرفى لأنه لم يكن أبداً حرفاً - أى لم يكن مجسداً في أى عمل شعري معين له صاحب معين . النموذج الحقيقى الذى

أعماق الوجدان العربي مثلما يحسه أحمد شوقي مع «تقليدية» بناء قصيدته .

وهكذا تبدل لنا قصيدة مثل «سينية» أحمد شوقي أخلص معبر لموقف الشاعر المعقد أمام ذاته الوجدانية المباشرة وأمام وجهه المأساوي الجماعي . وبدولنا أيضا أننا لن نفهم ذلك الموقف المعقد الذي وقفه الشاعر المصري العصري على أنقاض الماضي العربي في الأندلس إن لم نفهم «لغة» بناء قصيدته وهي لغة تتجاوز الخطوات المرحلية الوسطى - ومن بينها خطوة «سينية» البحري - وترجع بنا إلى أسس المعنى وأسس دلالة الشكل في الشعر العربي ، التي هي أسس جدد تقليدية إن أردنا ، إلا أنها الأسس التي لا أعماق ولا أرسى منها في الشعر العربي .

### ج

ها هي ذي المرة الثالثة ونحن مع مطلع قصيدة أحمد شوقي : مع خروف الشاعر من النسيان ومع محاولته للتمسك بالذكريات ، وما نحن أولاء نحس كما يتحول استيعابنا للصورة الشعرية لهذا الخوف ولذلك التمسك إلى نوع من نسج على منوال الزمن الكبير ، ونذكر أن مثلنا في ذلك مثل الشاعر الجاهل الذي كان يستوعب فعل نسج الرياح العاصفة على رمال الصحراء وكان تلك الرياح هي الأخرى ترمز إلى البعد الزمني ، لأنه كلما انجلت الرمال ما هو مطبور تحتها فكأنها قد انجلت من «وحى ضمنتها سلامها»<sup>(٢٥)</sup> . وهكذا يكون ذكر الصبا وأيام الأنس لدى أحمد شوقي إسفارا عن شق في نسج زمنه الذاتي هذا هو ظاهر المعنى : اختلاف بين النهار والليل الذي نرى فيه من الجانب الشكل البياني صيغة الطباق المألوفة . إلا أننا في أن واحد نذكر أن مثل هذا الطباق فيه عنصر انسجامي يحدد فكرة الاختلاف كما أنه يحدد أي مفهوم ظاهري لصيغة الطباق نفسها . ومعنى ذلك أن الطباق - كما يفهمه أحمد شوقي - وإن يكن فيه تناقض المعنى فهو تناقض على السطح فقط لأن المعنى الحقيقي في هذه الصيغة يستند إلى ما يشير إليه الأصل الاشتقاقي للمصطلح ذاته . أي هو التجاوز الضمني للتناقض نحو موقف جندل مفتوح<sup>(٢٦)</sup> .

ثم البيت فيه أيضا صيغة الجناس : الاختلاف الذي «ينسى» وذكر أيام وأنس» وكان لابد أن تؤدي هذه الصيغة تنبيها إلى الفرق في المعنى بين اللفظين المتماثلين الصوت . إلا أن هذا التنبيه هو الآخر يعمل على السطح فقط ، لأن النسيان باعتباره حالة نفسية - وهذه هي وظيفته في لغة الشعر - يشير إلى حالة الأنس النفسية كما أن الشعور بالأنس بمعنى ضمتنا أننا قد تناسينا كل الذي يحق بلوغ تلك الحالة النفسية . فيصبح النسيان مثل الأنس والأنس مثل النسيان وهذا الربط بين كليهما ليس إلا التعبير عن إرادة الهروب من حالة موضوعية إلى حالة ذاتية ؛ وفي نهاية الأمر الذي يجعل هذه الصيغة ذات فاعلية شعرية هو التوتر بين النسيان والإيجاب . فيصبح الجناس بهذا المفهوم لا يختلف عن الطباق ما عدا الناحية الصوتية .

يجعلنا استدعاء أيام الأنس نتقل دون ما عناه إلى بيت القصيدة الثاني لأن تعقيد معنى تلك الأيام يتكرر في معنى الملاوة التي هي البؤرة الدلالية لذلك البيت . فلا مراء في أن الملاوة بمعناها الأيسر والمباشر هي «فترة من الزمن تميل إلى الطول» إلا أنها أيضا فترة تجعلنا نفكر في عطايا وهبات ومن ثمة في لحظات شعرنا فيها بلذة - فهي بهذا المعنى

هبة الشباب حتى وإن لم يذكر الشباب حرفيا . ولكنها بمعناها الأصل «فترة تدوم» أما الشباب فشء يفوت بسرعة - بل هو شء قد فات - وما هنا شعر بتوتر وتناقض دلاليين جديدين بذكرنا بفعل صيغة الطباق . وما عدا ذلك فهذه الملاوة التي «صورت من تصورات ومس» لها أصداء دلالية أخرى لا تزال نجيشنا من وعينا اللغوي ، فهي شء مرئي ملموس يمتد أمامنا مثل «ملاية» مصرية شعبية ولا بد أن أي شاعر مصري ، خصوصا وهو في الغربية ، يحن إلى ما ترمز إليه هذه الرقعة من القماش وإن يده تمتد نحوها في تحيلاته الكثيرة . وثمة صدى غير هذه الأصداء نجيشنا من أقصى أبعاد معاني القصيدة العربية ويزكرنا بأننا من حيث بناء القصيدة ما زلنا في النطاق الدلالي الخاص بمطلعها - وهو نطاق المنازل والديار والأطلال - ويزكرنا أيضا بأننا بشكل أو بآخر ما زلنا في صحراء الشاعر العربي الأول<sup>(٢٧)</sup> - أي أننا في ملواته المثيرة للأهوال وللسراب التي هي الأخرى أنواع من تصورات تكاد تمسها يد البدوي العطشان . ولكن اليد التي لا تستطيع أن تمس ما لا وجود له كما أن تشخيصها وهما لفترة زمنية مضت - أي الملاوة من شباب - لا تمس وهكذا يكون للمس نفسه معنى متناقض أو غير منطقي نذكر من خلاله أن المس ههنا فيه شء من معناه المجازي الذي هو الجنون .

وساعدنا هذا على انتقالنا إلى بيت القصيدة الثالث الذي ينتبه فيه الشاعر إلى أن ملاوة شبابه لم تكن حقيقة بل سنة حلوة ولذة اختلسها ، وأنها «عصفت كالصبا للعب» . وثمة علاقة دلالية بين «عصفت» وبين ««خلس» : فمن ناحية تشترك كلتا الكلمتين في معنى الاستعجال والسرعة الحاطفة ؛ أما من الناحية الأخرى فهما تحتلفان بحيث أن العصف له أيضا معنى قضاء مجهود في سبيل الرزق (عصف عياله) ، وهو معنى قد يكون ضد معنى «خلس» ، وتكون مثل هذه الصيغة فيها شء من الضباق ومن الترادف وحتى من رد عجز الكلام على صدره - وهذا نظراً للترادف وليس نظراً للتجنيس .

والذي يشغل اهتمامنا في هذا البيت من حيث المعجم الشعري إنما هو الدور الذي تؤديه كلمة «الصبا» بمعناها «الريح الشرقية» . فإننا نشعر بارتباطها في هذا البيت بكلمة «الصبا» في البيت الأول . فنبينا هذا الشعور إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى هي فعلا وحدة مركبة ؛ ويسمح لنا هذا الإدراك بأن نرى بين الكلمتين ما يشبه تماسك صيغة الجناس : ثمة تشابه في الصوت واختلاف في المعنى ، ومع ذلك ثمة أيضا ما يشير إلى أن «الصبا» و«الصبا» بينهما قاسم مشترك فيما يخص المعنى - أي ثمة عنصر تشابه ضمني لابد من أن نفهم ما هو . فنرى بادئ ذي بدء أن الشاعر يصف «الصبا» بأنها «لعوب» - أي بأنها قادرة على التصابي أو مائلة إليه : فنفضات «الصبا» من زاوية النظر هذه تماثل تدفعات «الصبا» - إلا أن «الصبا» اللعوب هذه فيها عنصر من العنف قد يبدو متناقضا لمعنى اللعب لأنها - أي «الصبا» - قادرة على العصف أيضا . وهذا التعقيد في الإشارة يمكن اعتباره استعارة ذات وجهين أو مزدوجة ؛ وهي استعارة لا يجلبها التقاد ونادرا ما ينجح في تأديتها الشعراء . أما أحمد شوقي فنجح في تأدية هذه الاستعارة في الاستعارة نجاحا تاما من حيث أنه أدرك أبعاد الاستعمال الشعري لمعنى «الصبا» إدراكا لا نجد له مثيلا إلا في عصور ازدهار الشعر العربي بل نرى أحمد شوقي يستوعب ما جاء به القدماء ويقدم لنا خلاصة لتجربتهم الشعرية مع ذلك النوع من الرياح بكل إيجاز في التعبير بل بكل تعقيد

غير مباشرة بين أيام الأنس في تلك الديار وبين نفحات الصبا عليها -  
التي هي الآن نفحات الكشف والإخفاء ، أي النسيان والذكرى . أما  
الدبور ، أو النكباء التي هي قرينتها بين الرياح ، فلا انقطاع للفحانها  
ولغوب أثريتها . فالدبور هذه إنما هي عكس الصبا في لغة الشعر  
العربية وفي لغة أمثال العرب وحكمهم ؛ فهي تُذكرُ عامة مع الفعل  
«عصف» ، مثل «عصفت دبورته وسقطت عبوره» ، وسوف تساعدنا  
هذه اللمحة من لمحات أساليب العرب على تدقيق فهم عبارة «عصفت»  
كالصبا للعبوب عند أحمد شوقي ، لأننا بفضل اختيار الشاعر لهذا  
الفعل نستطيع أن نشعر بازواجية معنى ريح الصبا : فمن ناحية  
تعصف هذه الريح وتعفو مثل الدبور المدمرة ومن ناحية أخرى فهي  
«لعب» نحي ، ونحسى مثل «سنة حلوة» .

فمن أين لهذه الريح الشرقية المعروفة بالصبا كل هذه الطاقات  
التعبيرية وما هو أصل شاعريتها ؟ ولا سيما من حيث هذه الشاعرية :  
فما هي الجهة الحقيقية التي عُب منها هذه الريح ؟ ربما يقرئنا من  
الإجابة على هذا التساؤل بيت شعر لشاعر من القرن الثاني الهجري  
ابن الدنينة :

ألا يا صبا نجد متى هجبت من نجد  
لقد زادت مسرارك وجدا على وجد<sup>(٣٢)</sup>

واخترنا قول ابن الدنينة لأنه دون مراد خلاصة ما انتهى إليه معنى  
الصبا الشعري في الفترة ما بين نهاية العصر الأموي وبداية العصر  
العباسي ، أي في الفترة التي تبلورت فيها رؤى الزمن والمكان العربيين  
المثاليين - وكان نجد المكان المثالي في تلك الرؤى كما أنه كان مرتبطا  
ارتباطا عضويا بزمَن الماضي العربي المثالي الذي هو زمن البادية .  
وهكذا من حيث المنظور المثالي فقد صار نجد ، كمكان ، بعيدا عن  
«المكان» الحضاري العربي الجديد بعيدا يكاد لا يقاس بأمال ومراحل .  
أما زمن البادية فبعده عن الزمن الحضاري العربي الجديد كان لا يقل  
شموحا . وكان للريح الشرقية ، أي للصبا ، دور في هذا المنظور  
المثالي - وهو دور الرسول من ، ونحو ، ما هو بعيد وما هو ماضٍ وما  
يُمن إليه الشاعر العربي . فيكون من السهل في مثل هذا المنظور  
الشعري أن يتحول نجد إلى روضة أو أن تصير الصبا ، وهي دائما عيب  
من جهة نجد ، عطر تلك الروضة : فيشرح صدر الشاعر للمطر  
وتشرح نفسه للذكريات الماضية وللوهي بالماضي الذي هو الروضة  
وصباها ، والصبا وحلاوته ولذته . فيصبح من الصعب أحيانا أن  
نفرق في لغة الشعراء بين الصبا والصبا بحيث إنها قد صارت استعارة  
واحدة وتجنسا مضمرا في غضون ما يكاد يكون لفظا واحدا . وهذا ما  
نشعر به في بيت يقع في قلب «نونية» ابن زيدون :

يا روضة طالما أجننت لواحظنا  
ورداً جلاء الصبا غصبا ونسرينا<sup>(٣٣)</sup>

ويتقل بنا أحمد شوقي في البيت الرابع من القصيدة من الأمر  
«بالوصف» - حتى وإن كان ذلك الأمر أقرب إلى الابتهاج منه إلى  
الأمر - إلى «سؤال» ذي دلالة خاصة هو الآخر :

وسلا مصر : هل سلا القلب بها  
أو أسا جرحه الدزمان المؤنسى  
فتراه لا يزال مع زميله الاثنين ، أي مع وجهي الزمن المتوالي

أيضا . فالذي كان يراه الشعراء القدماء على حدة - معنى معنى -  
جعله أحد شوقي وكأنه معنى موحد ذو توتر وتناقض ازدواجيين  
ضمنيين . فإن اعتبرنا عمر بن أبي ربيعة مثلاً ، وجدنا «الصبا» في لفته  
الشعرية قادرة على أن تلفح بعنف صحراوى صارم :

فلئننا لدى المصلا تلفحنا الصبا

وظلت مطاياتنا بغير ممصّر<sup>(٣٤)</sup>

كما أن نفس الصبا لدى نفس الشاعر يمكنها أن تنفخ بنسمات عطرة  
خصبة :

وتنفر عن كالآحوان بروضة

جلائه الصبا والمستهل من الوهل<sup>(٣٥)</sup>

فليست هذه هي طريقة الصبا إن قسناها بما قاله الشاعر عنها سابقا  
إلا أننا إن رجعنا إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي فيها الذكر للفحان  
إلصبا وجدنا البيت المعنى به لا يقع في نسيب القصيدة بل في رحيلها أو  
فيها محل محل الرحيل . وشأن هذا الاكتشاف ليس بطفيف ، لأن دقة  
الدلالة في لغة الشعر العربية يكاد لا يكون لها وجود خارج النطاق  
البنائي للقصيدة العربية - أو بعبارة أدق - خارج النطاق البنائي  
الأساسية لتلك القصيدة<sup>(٣٦)</sup> . وهكذا عندما يقول عمر بن أبي ربيعة  
وتلفحنا الصبا يكون معنى قوله إنه يرى نفسه في مناخ مختلف عن  
«المناخ الذي يفر» فيه الحب عن كالآحوان بروضة جلتها الصبا .  
فإن إزاء هذه الحقيقة بأن صبا الرحلة في الصحراء غير صبا الرياض  
والمعطور . ولكننا نتردد أمام هذا الإقرار - خصوصا ونحن مع شاعر  
مثل عمر بن أبي ربيعة - لأننا كنا قد انتبهنا إلى شيء آخر عند اعتبارنا  
الأفق لتلك الصبا التي كانت تلفح عمر بن أبي ربيعة ، كما أننا أيضا  
أهدنا النظر إلى رحلة الشاعر نفسها فوجدناها غير ما هي رحلات  
الشعراء الفرسان ذوي المهيم البعيدة ، وإنما هي رحلة شاعر عاشق  
تدفعه دفعات الهوى فيضطرم جوى ولا يفرق ، وهو في هذه الحالة ،  
بين لفحان العشق ولفحان الصبا . بل ويكون لكلمة «الصبا» عند  
عمر بن أبي ربيعة دور خاص يرجع به ، ضمنيا ، إلى الغضون الدلالية  
لبنية القصيدة - أي إلى أفق الصبا الطبيعية التي هي أفق النسيب  
دون الرحيل . وهذه الطريقة يمكن للشاعر أن يضطرم عشقا وشوقا  
أكثر منه رمضا في رمال الصحراء ، أو على الأقل يمكنه أن يربط بين  
معنيين شبه متناقضين لكلمة من أهم كلمات المعجم الشعري  
العربي . وهكذا إن بقينا مع عمر بن أبي ربيعة وأنعمنا النظر في أشعاره  
وجدناه يلوح إلى ازدواجية معنى الصبا حتى في نسيب قصيدة من  
قصائده - بل في حين مطلع تلك القصيدة :

لمن الديار كأنها سطور

تُسبى معالمها الصبا وتُسبى<sup>(٣٧)</sup>

فيساعدنا الشاعر نفسه بعد هذا المطلع مباشرة على استقراء جذور  
هذه الازدواجية ويشير إلى أن ثمة علاقة تضاد بين الصبا وبين ريح  
الدبور التي هي الريح الغربية والجنوبية الغربية :

لمعبت بها الأرواح بسعد أنيسها

نكباء تطرد السفا ودبور<sup>(٣٨)</sup>

وعليها أن ندرك أن الذي ينوبه الشاعر هاهنا إنما هو الربط بطريقة

لغزاً . هكذا لدى ليد بن ربيعة :

فوقفت أسأله وكيف سؤالنا

صُماً عموالد ما يبين كلامها (٣٧)

ولاشك أن ثمة تساوي ما أو قسماً مشتركاً بين قبر البطل والبلد القفار وظلل الديار : وهو أن السؤال يكون أصلاً سؤالاً عن سر تحول الأمور للمأسوى في الطبيعة وفي حياة الفرد والمجتمع - التحول من الحياة والوجود إلى الموت والافتقار . فتكون حياة البطل الحضاري (culture hero) في الأسطورة وصاحب الملك في الزمن التاريخي مرعنة لإحياء البلد القفار أو الملك ، أو فتكون عوفاً القبيلة أي المجتمع - إلى ديارها الموصمة إشارة إلى أن الحياة في تلك الديار قد تجددت .

ولأسباب رمزية غامضة لعب السؤال دوراً مهماً يكاد يكون دور المفتاح السحري في محاولة فتح الباب الذي يفضي إلى سر عوفاً الحياة والحضوية . فنجد مثلاً أن في الملاحم الرمزية الأسطورية حول البحث عن الكأس المقدسة (Holy Grail) كان حل البطل برسفال (Perceval) أن يسأل « سؤالاً » - دون أن يحرب في النصوص هما هو ذلك السؤال - لكي يحصل حل تلك الكأس ؛ إلا أن برسفال لم يسأل « السؤال » فكانت فرصة الحصول على رؤية الكأس .

وثمة أيضاً صلة الاشتقاق - على أية حال أنا مستعد أن أقترح ذلك - بين « السؤال » و « سؤال » في العبري في التوراة ، وهو عالم القبور والموت الذي لا عوفاً منه والذي يبقى أبداً دون أن يُسْئَرَ من سره .

وإن دأبنا في نهجنا الاشتقاقي التراثي وجدنا أن ثمة احتمالاً للربط اللغوي بين سؤال / « سؤال » وبين السعلاء التي هي الغول العربية . فالسعلاء هذه ترمض لأبناء السبيل فتغير أشكالاً وتتلون ، فيبقى الإنسان أمامها مغرماً وحيراناً . فليست هذه السعلاء العربية إلا اختراعاً لـ Spence التي ترمض لأوديب حل السبيل وعرضت عليه اللغز السؤال - أي كانت هي اللغز والسؤال في ضمير أوديب كما أنها كانت أيضاً المفتاح لإنقاذ مدينة طيبة من إصابتها بالمحل الذي كان قد حولها إلى بلد قفار (٣٨) .

ولعل أبا تمام من بين أجيال من الشعراء الذين تكرر وتردد في أشعارهم ذلك التسؤل الجذري هو الذي أدرك أبعاده الدلالية إدراكاً رمزياً كافياً عندما جمع بين الإطار الدلالي الخاص بالنسب الذي هو المقر الأصلي لسؤال الشاعر العربي وبين الإطار الدلالي الخاص بالمدح ، فانتج بذلك معنى لا يقل جذرية بل يسفر عنها ويغريها ، من بعض غموضها - وذلك في قوله :

سأل السماك فجاءها [ أي الرسوم ] بحياته

منه يسوئل في وميض أوطف (٣٩)

لأن السؤال هنا سؤال شاعر واقف حل ظلل الديار كما أنه أيضاً منبج المدح والقدرة على إعادة الحضوية لبلد قفار - أي لديار ملكه وهيمته (٣٩) . وبهذه الطريقة كان الشاعر العربي قد أطلع على معنى السؤال الرمزي .

فنرى الشعراء فيما بعد قادرين ليس فقط على التساؤلات الرمزية أمام الأطلال بل على الحوار معها - مثل مهيار الديلمي :

المتداول ، يطالبها بأن يسألاً مصر ذلك السؤال اليهم . ولا يهتأ هامنا أن هذا السؤال من حيث المنطق ليس إلا إثباتاً ضمنياً لحقيقة موقف الشاعر ، أي أنه ليس سؤالاً بالمفهوم المنطقي . أما الناحية الشكلية البلاغية في البيت فتهمنا جد الاهتمام . ففي البيت جناس مزدوج : ما بين «سلا مصر» و «سلا القلب» وما بين «أساء» و «المؤسى» وكلا الجناسين لها دور بيان تعبيرى حل قدر ما لها من دور بلاغي لأن التشابه في الأصوات يجعل التوتر بين السؤال والسؤالان يبرز في أذهاننا بطريقة فعالة شعرياً . فنفهم أن السؤال ليس فقط محاولة اطلاع حل ما لا نعرفه بل هو أيضاً التمسك بما كنا نعرفناه ، أي بما قد ملكناه ؛ إلا أننا الآن أصبحنا نشعر بانسلااله ، أي بفقدانه ويسلوانه ، بل وينتبه أيضاً إلى أن بين الانسلاال والسلوان نوعاً من مصاهرة اشتقاقية : فيصبح السؤال محاولة إنقاذ ذاتنا من ذلك السلوان - الانسلاال . أما «أساء» و «المؤسى» فهنما صلة جناس اشتقاقي قريب - يبدو الزمن من خلاله وكأنه طبيب أس قبحر حل شفاء ومُزَّع حل مأساة أساسية في آن واحد ؛ إلا أن ثمة أيضاً صلة توافيق بين التأسية وبين مفعول السلوان تجعل أصداء المعنى ترجع بنا إلى الشطر الأول في ذلك البيت بطريقة قد تكون رجوع العجز حل الصدر لأننا أكيداً قد انتبهنا إلى أن صلة الجناس بين «سلا مصر» و «سلا القلب» جميل ميلاً مقصوداً إلى التورية ، أي إلى مظهر المساواة بين «سلا الأولى» و «سلا الثانية» وجو التورية في هذا البيت له أيضاً دور مهم يتجاوز اللعبة اللفظية إلى تكوين غموض يشبه غموض الجبلية الحام الضرورية لنبت بذرة الرمز ؛ وتلك البذرة ليست إلا السؤال الذي لا بد أن يُلْقَى الشاعر عند توقفه على أطلال الديار أو حل الذي يحل الديار . فما هو ذلك السؤال ولماذا يُسأل - أي ما دوره في القصيدة العربية بصفة عامة وفي قصيدة أحمد شوقي بصفة خاصة ؟

ربما يكون أوضح جواب حل تسألنا النظرية هذه نص شعري للشاعر الجاهل المهلهل بن ربيعة - حتى وإن غيرنا ترتيب الأبيات المعنية تغييراً يناسب التابع الزمني في القصيدة عوضاً عن التنسيق الوجداني المرتبط بمنطق بنية القصيدة - أي قلنا البيتين ٢٠ و ٢١ على البيت ٧ . يقول الشاعر وهو يرثي أخاه كليب :

٢٠ - سألت الحسى أين ولنتنموه

فقالوا لي «يسفح الحسى دار»

٢١ - فسرت إليه من بلدي حشيشا

وطار النوم وامتنع القرار

ويمكننا الآن أن نتصور الشاعر - حسب منطق تطور المشهد - أنه قد وصل إلى حيث قبر أخيه . وهنا هوذا واقف حل تلك «الدار» مثلما كان يمكن لغیره من الشعراء أن يقف على أطلال ديار عَفَتْ . ولكن السؤال ، أو بعبارة أصح الدعاء ، الذي ينبس به إنما هو مُوجَّه إلى أخيه الصريح الذي أصبح رمزا للبلد القفار :

٧ - دعوتك يا كليب فلم تجبني

وكيف يجيبني البلد القفار (٤٠)

أو لعلنا نصبح الصرورة فنقول إن البلد القفار أصبح رمزا لجثة البطل المدفون وأنه ضمن مفاهيم القصيدة العربية فإن هذه الصورة هي عين صورة الظلل الذي دائماً يسأل وأبداً لا يجير جواباً ، أو يكون جوابه

الجمال لأن جمال الظلمات في الشعر العربي هي مثل أشباح سفن  
سراية . ولهذا يواصل أحمد شوقي تطرقه لهذه الصورة :

٧- راعب في الضلوع لسفن فطن  
كلما ثرن شامخ بنفس

فترى القلب الرقيق المستطير في صورة راعب « يشيع » السفن  
بنفس ، أي يضيئهن السلام من ناحية ، ويضيئهن من ناحية أخرى  
مثلاً كانت تشيع مواكب الجنائز في بلاد منى الشاعر . أما من ناحية  
الوصف للجو الواقعي لميناء مدينة منفاه ، « برشلونه » ، حقيقة كان  
من المتوقع أن يكون الشاعر قد استمع في هدوء ليلته إلى « نفس »  
أجرام السفن الراسية في الميناء وهي تستعد للإقلاع - لأن مسكنه  
كان في الهضاب المطلة على ذلك الميناء .

ولكن الراعب في سياق هذا البيت هو في المقام الأول القلب  
الراعب المضطرب في قصص ضلوع صدر الشاعر ، وهو بصفته هذه  
« فطن » للذي يضره صدر الشاعر مثلاً هو فطن لما في داخل تلك  
السفن الظلمة ، بل وثمة « معادل موضوعي » إضافي أتت الصيغة في  
هذه الصورة ، وهو أن ضلوع الصدر هي أيضاً ضلوع هيكل سفينة  
مصممة تصميماً هندسياً تقليدياً . والذي يمتد عند محاولة استيعابنا  
لهذه الصورة هو الربط بين الضلوع التي تضم قلب الشاعر وبين  
الإشارة إلى السفن التي « فطن » لها ذلك القلب . فهل هذا الربط  
فعلاني أم يمكننا تفسيره من خلال صورة الظلمة كما نراها عند طرفه بن  
العبد مثلاً ؟ :

كأن حنوج المالكية غداة  
خلابا سفين بالنواصف من فم  
حنولية أو من سفين ابن يامن  
يجور بها الملاح طوراً ويئسدى  
يشق حباب الماء حيزومها بها  
كما قسم العرب المفايل بالسيد  
[ « الملحة » ب ٣ ، ٤ ، ٥ ]

أوعند المثقب العبدى ؟ :

ومن كذاك حين فطن قلباً  
كان حوخن حل سفين  
يشبهن ومن بُغِثت  
غراضات الأباخر والشؤون  
[ « الفضليات » ، رقم ٧٦ ، ب ٧ ، ٨ ]

ليست هذه هي رؤية أحمد شوقي لسفن ظلمات مرمية ، لأن كل  
سفينة من تلك السفن هي الضلوع حل قلبه الذي رُق ، وفطن ذلك  
القلب لما لها هو عين استبطانها - أي كلمة « فطن » لدى أحمد شوقي  
في هذا السياق لها دلالة حل ما هو « باطن » وحسب هذه الدلالة  
تكتسب السفينة معنى قريباً من معنى « الرحم » ، كما أن الصورة من  
حيث نطقها الدلالي تجعل تتغل بنا من الظلمة البدوي الصرف إلى  
الظلمة الجازي الوجداني مثلاً هو لدى مسلم بن الوليد :

كم وقفة حل وشراف ، وفي الترب  
عطار وفي الصبا سُفْم  
جرت حل الرسم لي محاوره  
فهمت منها ماقله الرسم  
وكان شمري أهدى معاجده  
فأعربت لي جراحها الضخم<sup>(١٠)</sup>

ومثل هذا الشعر ، بما فيه من رومانسية مضاعفة بعض الشيء ، قادر  
على إثبات وهي الشاعر بأن شعره له طاقات مضمرة تستطيع فتح  
أبواب غير أبواب حاله - أي أن لشعره طاقات تسمىها أورفية (orpes)  
ومن غضون تلك الطاقات ينشأ السؤال الذي هو حب الاستطلاع  
الجليدي في تكوين الإنسان .

نرى أحمد شوقي وإرثاً للأبعاد الدلالية للسؤال العربي العتيق ،  
وهو واقع حيث هو في منفاه الأندلسي كما لو كان واقفاً على طلل مصر  
ذكراته ووفاته . لنتحول الطلل إلى تشخيص حبه مثلاً كان الطلل  
البدوي قد تحول قديماً إلى تشخيصات عديدة لها أسماء أثثت سحرية ،  
وهكذا يصبح الوقوف نفسه سؤال الشوق والحنين .

فيزداد قلب الشاعر « السائل » رقة وقلبية للانجراح كلما تزداد  
الليلات تسوة . هكذا في بيت القصيدة الخامس :

كلما مرت الليالي عليه  
رقي ، والمهد في الليالي يُقَسَّى

ولا تلفت نظرنا صيغة الطباق في هذا البيت ( الرقة/ التسوة ) إلا  
بصفاتها وسيلة بسيطة لإدراك ذلك المعنى . ولكن الذي يمتدنا حقيقة إنما  
هو استيعاب قلب الشاعر بأنه فعلاً « رقي » وبأن رقة هذه سوف تجعله  
قابلاً للتحول إلى كائن شمري بحث في عالم الكائنات الشعرية العربية  
الأصيلة . أما ذكر « ليلي » ، فذلك القلب فهو يمتدنا لأنه سوف يكون  
ربطاً ضرورياً ، وإلى حد ما دلاليّاً أيضاً ، بين ذلك البيت ( الخامس )  
وبين البيت الذي يليه - وهذا من حيث استدعاء ( السوادوية )  
الخاصة به « أول الليل » :

٦ . مستطار إذا البواخر رُئِتْ

أول الليل ، أو عَوَتْ بمد جرس  
فنبشده بفهم معنى من معال رقة ذلك القلب عندما يقول لنا  
الشاعر بأنه « مستطار » - أي يكاد يطير ( قلقاً وهواجس ) لكي يلحق  
بتلك البواخر التي تستعد للإقلاع . لما هو الآن هذا القلب ، وما هي  
هذه البواخر ، وماذا يحدث حقيقة في أول الليل هذا ، بل وأين نحن  
من تضاريس خريطة الشعر العربي عامة ؟ أولاً ، فنحن هاهنا في هذه  
البقعة من بقع الخريطة الشعرية التي جاءتنا مسماة بالظلمة . ولهذا  
السبب لابد أن نرى كل ما بين أيدينا من جزئيات الصورة - أي من  
معالم الخريطة - عناصر مكوّنه لذلك الظلمة . فأول الليل هو ذلك  
الوقت الذي قد تَبَّه فيه قلب الشاعر إلى أن وقت الظلمة قد حان ،  
ولذا فلا يرّ له الآن زئير البواخر وهو لاها وجرسها إلا كما يرّ قديماً  
في أفق الشاعر البدوي نعاقي غراب اليبين وزغاه الجمال عندما زمتها  
حداري الحى ليله استعداد الخليلط لمخاضة الديار . فالبواخر هي

رجاء الشاعر بل وهي التي اجتنت شلوه حتى صار جنيتها « متمكناً بقرار بطن مسدفة » . وبعد هذا الحمل جاء المخاض والطلوق . فغلا مثل هذه السفينة تستحق أن يسميها الشاعر « بنت حديقة » ، أي بنت مكان ذي أشياء ثمينة محروسة ليس فقط ذي أشجار صالحة لبناء السفن - حل حسب قراءات الشراح . وعندما يخاطب أحمد شوقي في البيت الثامن من قصيدته سفينة حنينه ويسميها بابنة اليم :

يا ابنة اليم ، ما أبوك بخيل  
سأله مولعاً بمنع وخبس؟

- وهذا بعد أن كانت قد ترسبت في ذهنه صورة السفينة بشاهريتها التقليدية المتراكمة أسلوبيا ونفسيا ، حسبنا حاولنا تعقب ذلك ابتداء من طرفه بن العبد حتى المرور بأبن تمام - يجعلنا ذلك نحس بأن ابنة اليم هذه فيها أصداء لأشياء بعيدة التداهي وإن بخل أبيها ومنعه عنها وحبه كل هذه تشير إلى تلك البنت من بنات حدائق أبي تمام المحروسة كما أن من بين تلك الأصداء ما يضيئ ربنا خاصا حل التهم وهل الثيب العذراء وهل الحامل البكر .

أما ما عدا هذه التداهيات والتجاوبات البعيدة الصدى فلهاذا البيت (أي البيت الثامن) خصوصيات أسلوبية ضمنية تستحق الاعتبار . فملينا أن نلاحظ مثلا أن ابنة اليم في سياقها هذا يمكنها أيضا أن تشير بطريقة ضمنية إلى معنى «العمدة» أو «الغاية» أي عن طريقة مظهر اشتقاق وهي لكلمة اليم . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فإلمنا سائر ذلك البيت باعتباره ردفا مضادا حل ذلك المعنى . هكذا نتبه إلى أن معظم الألفاظ في قول الشاعر «ما أبوك بخيل ماله مولعا بمنع وحبس» لها ملامح دلالية مضادة لما يحين إليه الشاعر ، أو ما يعمد له - أي ما يتسم . فثمة البخل المنع والحبس والكلمة « مؤلعة » هي الأخرى تتضمن جانبها اشتقاقيا يشير إلى معنى المنع : أي يشير إلى الفعل « ولع » الذي له أيضا معنى « ومنع » . ومثل هذا الاستبحار في الأبعاد الاشتقاقية في شعر أحمد شوقي لا يقتصر بحثا عن محاسن بلاغية بحتة . لأن مها كانت انظرانية هذه « المحاسن » فهي مع ذلك تؤدي دورا دلاليا مهما في النسيج الأسلوب الخاص بهذا الشاعر ، وأيضا لا يمكننا القول بأنها تتواجد في سياق مثل سياقها الدلالي الراهن هنا أو صدقة . بل العكس هو الأقرب إلى سجية أحمد شوقي اللغوية التي تميل إلى التعبير عن حالات نفسية مصعدة بأسلوب تصاعدا أصداءه الداخلية إلى مستويات قد تبدو محيرة وقد تجعل بعض النقاد لا يرون فيها إلا قشورها « البدئية » . وهل غرار هذا لا بد أن ننظر حتى إلى قول الشاعر « ما له » من حيث توسعه لسياقه المباشر : « وبخل ما له مولعا » . فهو معنى وإشارة ومناغضة صوتية تميل إلى التورية - كل ذلك في أن واحد ، لأن قول « ما له » فيه استفهام مع نفى ضمني ، كما أن فيه إشارة إلى لفظ « مال » كما لو كان استجوابا للفظ « وبخل » والبخل هو أيضا مولع بماله إلى درجة منعه . . . . .

ولنتوقف نحن هنا بعد هذا الشوط اليسير من قراءتنا الثالثة لسفينة أحمد شوقي . فليس في طاقنا إلا أن نقتصر حل بعض النماذج . أما القصيدة فهي غنية كل الغنى بمواد شعرية لا نفهم فيها جيدا ولا نقدر تقديرنا نقديا كافيا إن استغنى ناقدنا عن مصدر طاقاتها الحيرة وعن جوها - أي عن تراثيتها العميقة .

بأليت ماء الفرات يجبرنا  
أبن تولت بأهلها السفن<sup>(١١)</sup>

ولكن سرعان ما يتحول هذا الاستيعاب الوجداني لسفن الطعائن إلى صورة فيها الكثير من الغموض المقصود ومن أبعاد بيولوجية ونفسية - وهذا ما نراه عند مسلم بن الوليد نفسه :

١٤ - كشت أهويل السدجى عن مهول  
بحارية محمولة حامل بكر<sup>(١٢)</sup>

الشيء المهم الذي نحقق بين البيت الذي يذكر فيه مسلم ابن الوليد سفن الطعائن وبين ذكره لتلك « الجارية المحملة الحامل البكر » في البيت الآخر هو أن السفينة الأولى التي كانت تمثل الطعائن بصفتها استعارة لمن أصبحت مع انتقالها إلى موضوع رحلة الشاعر نفسه حاملة لهمة الشاعر - أو لعمومه ، ولكنها في تنكرها هذا لم تزل مرتبطة بنطاقها الدلالي الأول ، أي بأنوثة الطعائن الأصلية المتأرجحة من حيث المنظور النفس بين الحامل والبكر . أما النطاق الدلالي لرحلة الشاعر فهو يسمح له بأن يدخل « أهويل السدجى » عند دخوله تلك الجارية الحامل البكر .

وسوف نتكرر هذه المعان عند بشار بن برد :

٢٦ - ركب في أهواله ثيباً  
إليك أو عذراء لم تتركب  
٢٧ - لما تبممت حل ظهرها  
لمجلس في بطنها الحوشب  
٢٨ - ميات فيها حين عيبتها  
من حالك اللون ومن أذهب  
٢٩ - فأصبحت جارية بطنها  
ملآن من شتى لم تضرب

وهنا يمكننا أن نضيف إلى ما كنا بصده أن سفينة بشار بن برد بازدهاجية صورتها للأنوثة المتأرجحة بين « الثيب » و « العذراء »<sup>(١٣)</sup> - لها وظيفتها المزفوجة الأداء : فمن ناحية لها هذا « البطن الحوشب » بل هي التي قد خيستها الشاعر حتى أصبح بطنها هذا ملآن من شتى : أما من ناحية أخرى فهي « لم تضرب » أي أنها بقيت في حالة « عذراء » . بل وثمة أكثر من ذلك : فدتهم الشاعر ومعنى قوله هيأت . . . . من حالك اللون ومن أذهب » - مثل هذه اللغة يمكنها أن تشير ، مع كل غموضها إلى ما يشبه طفوس صلاة ما أوعبادة ما .

وتتبلور هذه المعالجة لصورة السفينة عند أبي تمام :

١٣ - حملت رجاء إليك بنت حديقة  
غلباء لم تُلَقَّح لفحل مُفْرِف  
٢٠ - ثم اجتننت شلوى فصرت جنيتها  
ممكننا بقرار بطن مُنْدِف  
٢٢ - فأجاءها بمد المخاض طلوها  
بجرايق السنين كهل أُضِف<sup>(١٤)</sup>

وتلك السفينة التي لم تلحق لفحل مفرف كانت هي التي حملت ،



اللذان يذكر الشاعر فيها قومه بنيرة الفخار ، نجدهما مرتبطين بحر القصيدة الخنون : فقد دعا الشاعر لقومه ببركة المطر المحيى مثلاً دعا لقوم عبرته . وهو ابن ليد بن ربيعة العاصري ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦ م / ١٣٨٦ هـ ، ص ٢٠ - ٢٣ .

(١٢) ضمن مجموعة أشعار ذي الرمة يمكننا أن نلفت النظر إلى القصائد التي يأن قسم الرحيل فيها بمثابة حركة العودة إلى المحبوبة إلى ديارها أو بمثابة الالتحاق بالمحبة وهي تظن . ومن خاصة تلك القصائد أيضاً أنها هتمة اختلما يرمز إلى شوق الشاعر الذي لم يقطع منذ مطلع القصيدة وإن جاز أن يكون التعبير عن هذا الشوق ضمنياً . فلنذكر من بين تلك القصائد القصيدة رقم ١٠ والخاصة :

أسنزلق منى سلام عليك  
حل السنى والناسى بودة ونصح  
ورقم ١٧ والدالية :  
يساد صبة لم يترك لنا حلا  
تفادى السهد والخرج المارويد  
ورقم ٦٦ والدالية :

عليل عوجا من صدور السراويل  
بجسمه حزوى فاكبكيا في المنازل  
رأى حرم الشاعر في هذه القصيدة فهي أوسع نطاقاً متجاوزة حدود الخنن إلى الشعور بملسوية الحياة .  
ورقم ٧٥ والمهمة :

أمن ترمست من عرقه منزلة  
سأه الصبابة من عليلك مسجون  
«ديوان ذي الرمة» ، دمشق : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م ، ص ١٠٧ - ١٨٢ - ١٩٠ و ٥٧٧ - ٥٨٥ و ٦٥١ - ٦٦٩ .

(١٣) «ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبي الفداء المكي» ، القاهرة : مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م ، الجزء الثالث ، ص ٣٥٠ .  
(١٤) الذي انقضى أثر المتنبي انقضاء لازماً بل مطروفاً لما هو ابن حاله الأندلسي من حيث أنه جرد قصيدة المدح لمجرد أن يكون مطلقاً من أي عناصر بنائية أو حتى أسطورية لا تنتمي انتهاء مباشرة إلى المديح موضوعها ولغة وجواً . فكون النتيجة وحيدة شكلية لأجزاء فيها إلا أن مثل هذا «التراجع» في حل مشكلة الشكل الممدح في الشعر العربي يثير تساؤلات عديدة تخص جذور هذا الشعر الجمالية فيها .  
(١٥) انظر :

Stefan Sperl, "Islamic Kingship and Arabic Panegyric in the Early Ninth Century", *Journal of Arabic Literature*, 8 (1977), pp. 20-35.

(١٦) الذي يربط بين نسب القصيدة النمطية وبين المزية - أنه قبل أي اعتبار آخر - ذلك الجوهر الكتيب التأمل الذي يجعل اللفظ الشعري يتحقق بماهية تكاد تعبره أو تجرعه من خاصياته اللفظية ذاتها ؛ والذي يبنى من اللفظ الشعري عندئذٍ بذكرنا بما هو الأقرب إلى الموسيقى . فنقول الموسيقى ليس لأن اللفظ الغنائي فعلاً يشبه الموسيقى وإنما لأننا نعتقد أصلاً وأرقى فنيدينا . أما الربط التاريخي والاشتغالي بين الغنائية كمصطلح والغناء فهو مع صحته يبدو وكأنه موضوع جد حرض . وثمة صلة أخرى بين النسب والربط لا تقل أهمية من صلة الجروحي صلة الإطار الزمني المشترك الذي هو الماضي . بعد هذا التوافق الأول الذي لا يتم إلا من طريق التجريد والتعميم يكون من البديهي أن تختلف الأنواع الشعرية في غنائيتها - خصوصاً لأن نوع المراثي في الشعر الجاهل وما يليه مباشرة له فروع ذات ملامح شبه مستقلة ولكل فرع طريقته في مواجهة واقع فقدان الأساسيات بأساليب وروود الأعمال نفسية مختلفة بل متناقضة بعضها بعضاً .

(١٧) يفتح دويد بن الصمة قصيدته الدالية الثلاثية مطلع بشير إلى أنه (مع البيت الذي يليه) بقية موضوعية وأسلوبية من النسب الخاص بقصائد فيروثانية : «أوتت جديلاً الحبل من أم معبد . بعلياً أم أغلفت كل مؤهده . أما سائر

(١) أحمد شوقي : «الشوقيات» ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠ ، الجزء الثالث ، ص ٤٥ ، وسنذكر الصفحات بعد ذلك في المتن .

(٢) التعريف الاصطلاحي للقصيدة لدى ابن قتيبة ، مع شهرته المتأخرة العهد ، لا يعتبر إلا الاستثناء الذي يفر القاعدة ؛ كما أنه يستلزم دراسة واسعة المجال حتى نستفيد منه أيما استفادة وحتى نتجاوز موقفنا الاستغالي الراهن الذي يتذبذب ما بين رفضي نهكس وبين قبول اعتقادي .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري» ، تحقيق السيد أحمد صقر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر : ١٩٩٢ هـ - ١٩٧٢ م الجزء الأول ص ٦ و ٥٧ .

(٤) يرد حل هذا التساؤل الناقد نفسه باعتباره بأن مقصده المبهج لا يمكن تحقيقه : «وقد انتهينا الآن إلى الموازنة [بينها] ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيهقي أو القطميين إذا اتفقا في الوزن والقافية وأحزاب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد ، وهي المرمى والغرض ... نفس المصدر ، ص ٤٢٩ .

(٥) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي : «إعجاز القرآن» ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ١٥٨ وما يليها ، وص ٢١٩ وما يليها ، وص ٢٤١ .

(٦) ابن سلام الجعفي : «طبقات شعراء الشعراء» ، القاهرة : دار المعارف ١٩٥٢ ، ص ٣٩ .

(٧) وحتى مفهوم الجمعي المبهج للطبقات يبدو أنه مبنى إلى حد بعيد على مبدأ تواجد القصيدة كعلامة أو رمز لانفاج شعري مرموق ، كما يشير إليه تقديمه النسبي للشاعرين طرفة بن العبد وهيد بن الأبرص ، «طبقات» ، ص ٢٦ .

(٨) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : «كتاب الجوهري» تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، الطبعة الثالثة ، الجزء الثالث ١٩٦٥ ، ص ٩٨ .

(٩) «ديوان ابن الفارض» ، بيروت : دار صادر - دار بيروت ، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ، ص ١٢٢ .

(١٠) والشوق في شعر ابن الفارض فعلاً لهمة وحمل القضاء الذي هو بخرية ومادته ودمه . ولكننا سرعان ما نتجه إلى نقطة تناقض أو بالأحرى إلى نقطة توتر في هذا الإثراك الأول لأن ذلك الشوق كإشارة الجاهل على الطريق السلطان لرحلة الشاعر الروحية يبدو وكأنه مذكور على مصدره وأنه في نهاية المسيرة لابد أن يندى الشاعر إلى النقطة التي ابتدأت منها رحلته ؛ وأيضاً لأن هذا الشوق ليس إلا حنيناً إلى الماضي الذي هو لدى الشاعر زمن تجرعه الروحية الكبرى كما أنه بطريقة ضمنية زمن إقامته في الأرض المحرمة . وهكذا يكون شوق ابن الفارض كما يتجلى لنا من خلال بناء قصائده محاولة عودة إلى السعادة الأولى وتشخيصاً بجانب مهم من الرحلة في القصيدة العربية النموذجية ، وهي عين العجربة التي ما زالت تتكرر منذ تكونت القصيدة وابتدأت رحلة الشاعر العربي . فيكون بالتالي حنين ابن الفارض حنيناً إلى البداية وحركة إلى الوراء كما يحدث كثيراً في الشعر الجاهل وكما يحدث أكثر فأكثر في العصر الذي يمثله ذو الرمة وفي شعر ذي الرمة بالذات . أما القضاء الذي يراه ابن الفارض ودمه في صورة القدر أو كقيد بشرية المصنوعة الكمال فهو المنصر فلأساوي - أي الرادع للذات على سبيل انطلاق شوقه . فنرشك أن نراه بهذه الصفة أمام الشاعر الصوفي القلق كما هو أيضاً أمام الشاعر الجاهل وهو يرد على حذفته بأن حياته قضاء والقضاء مصرع ليس إلا ؛ ولكن بين القضاء والمصرع لحظات لامعة من مروعة ومجد ومصرة الحياة .

(١١) القصيدة البائية للبيد بن ربيعة العاصري التي مطلعها :

طافست أسبابة بالرحال فقد

منج منى عصبافا طربا

نراها أوضح مثال للقصيدة التي يمكننا تسميتها بقصيدة اللحاق بالمحبة وبالعودة المقروءة التي تغلبها المحبة . ينعكس تنسيق المعاني والموضوعات والأقسام البائية في هذه القصيدة جريان تيار حنين مستندم نحو المحبة ؛ هكذا ابتدأ بالنسب والذكر لزيارة طيف الخيال الذي يليه استنكار الظن وانتقالاً بعد ذلك إلى رحلة الشاعر الصحراوية وأخيراً في مشهد مراقبة البرق والشيم والمطر المحيى «بترغ من نيتهم» . وحتى بيتا القصيدة الأخيران

أى فترة من الزمن ، إما هو موقع هذا اللفظ داخل القصيدة من حيث البناء ، لأن المعاني في القصيدة لا تقع صدفة دون أن تتأثر بالمعنى الافتراضى لنتائج وقوعها البنائى . فثبت لنا هذا الأمر أبو الفتح عثمان بن جنى في نقاشه للقطعة الشعرية المشهورة التى ألّفها :

ولما قضينا من مى كل حاجة  
ومسح بالأركان من هو مسح

ليقول إن قول الشاعر «كل حاجة» وما يفيد منه أهل النسب والرقعة وفود الأرواح والمقاة ما لا يفيد غيرهم . . . ألا ترى أن من حوائج مى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمتبادر فيه سواها ، لأن منها التلاشى ، ومنها التشاكى ، ومنها التخلل إلى غير ذلك مما هو ثال له ، ومعقود الكون به . وكأنه صانع من هذا الموضع الذى ألّفها إليه ، وحقد غرضه عليه ، بقوله فى آخر البيت «ومسح بالأركان من هو مسح» أى : إنها كانت حوائجنا التى قضيناها وأرانا التى أنقضيناها ، من هذا النحو الذى هو مسح الأركان . . . . .

[ «المصائص» ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢/١٣٧١ الجزء الأول ، ص ٢١٨ - ٢١٩ ] .  
وقد أدرك ابن جنى أن الشاعر حتى وإن صانع من هذا الموضع الذى ألّفها إليه ، فهو مع ذلك واع بما يفرضه النطق البنائى من معناه الضمنى الأوسع على المعنى الجزئى داخل ذلك النطق ، وهذا المعنى الضمنى لابد أن يرتد رتيبه شبه المستغل المكتون لمعنى القصيدة الكلى . وقد أدرك أهمية ملحوظة ابن جنى ناقد آخر - وهو ضياء الدين بن الأثير - فالتبسها مرتين اقتباسا بكلام يكون حرفيا دون أن يذكر المصدر . انظر : «المثل السائر فى أدب الكتاب والشاعره» ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبي وأولاده ، ١٩٣٩/١٣٥٨ ، الجزء الأول ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ ، و«الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمثورة» ، بغداد : للجمع العلمى العراقى ، ١٩٥٩/١٣٧٥ ، ص ٧٠ - ٧١ .  
وانظر أيضا :

G. J. H. Van Gelder, *Beyond the Line. Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem*, Leiden : E.J. Brill, 1982, pp. 135-6.

(٢٨) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» بيروت : دار صادر - دار بيروت ١٣٨٥/١٩٦٦ ، ص ١٣٠ . وفى اختيار هذه الدلالة لكلمة «الصبا» كان يمكن لعمر ابن أبى ربيعة أن يشير إلى قول امرئ القيس فى وصفه للظلم ، مثلا ، وذلك مع الضمير المقصود فى قراءة «وتسحقه الريح» :

يجول سائق البلاء صرّبا  
وتسحقه ريح الصبا كل سُخْطِي

[ «ديوان امرئ القيس» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٣٤ ] .

(٢٩) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» ، ص ٢٩٤ .

(٣٠) وقد انتهينا إلى ذلك ، حتى وإن كان بطريقة لئيمة غير مبالغة ، عند تذكرنا لما قاله أبو الفتح عثمان بن جنى - وبعبارة ضياء الدين بن الأثير - من اختلاف الدلالات لكلمة «الحاجة» : «ولما قضينا من مى كل حاجة» . . . . . انظر فوق : ملحوظة رقم ٢٧ .

(٣١) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٢) «ديوان عمر بن أبى ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٣) «ديوان ابن القتيبة» ، ص ٤٤٤ . ص ٤٤٤ : «عن أبي العباس لمعب وعبد بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، القاهرة : مكتبة دار المروية ١٣٧٨/١٩٥٩ ، ص ٨٥ .

(٣٤) «ديوان ابن زيدون ورسائله» ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية بالجامعة ، ١٩٥٧ ، ص ١٤٥ .

(٣٥) «موسوعة الشعر العربى» ، الشعر الجاهل ، بيروت : شركة عياد للمكتب والنشر ١٩٧٤ ، المجلد الأول ، ص ٢٠١ - ٢٠٣ .

ويلزمنا هذا التواجد الموثوق به لعبارة «البلد القفار» - بهذا المعنى وبهذه

قصيدة فريد ليس فيها أثر من لغة النسب أو من معانيه . فيبقى المطلع منفصلا بل غير عضوى . أبو الفرج الأصبهاني : «كتاب الأغاني» ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٩ ، المجلد العاشر ، ٣٤٧١ - ٣٤٧٥ .

(١٨) انظر من شعر حسان بن ثابت قصيدة ألّفها :

ألا بالقوم هل لنا حمّ دالغ  
ومل ما مضى من صالح الميثى ولجغ

قالها الشاعر فى يوم يذكر قبل أن يتلو أسلوبه هذا ، وقصيدة أخرى واضحة الأسلوب الرئائى المنسجم يكى فيها الرسول :

بطيئة رسم للرسول وممهّد  
منير وقد نفضو الرسوم وقبض

[ ديوان حسان ابن ثابت ، بيروت : دار صادر ، ص ١٤٧ - ١٤٨ و ٥٤ - ٥٧ ] .

(١٩) انظر :

Ibrahim al-Sinjawi, *The Lament for Fallen Cities : A Study of the Development of the Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry*, Ph. D. dissertation, The University of Chicago, 1983.

(٢٠) محمد بن جرير الطبرى : «تاريخ الطبرى» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٦ ، ٨ : ٤٤٨ - ٤٥٠ .

(٢١) أحمد بن محمد المقرئ التلمسانى : «نفع الطب من فحسن الأندلس الرطب» بيروت دار صادر ، ١٣٨٨ هـ/ ١٩٦٨ م ، المجلد الرابع ، ص ٤٨٦ - ٤٨٩ .

(٢٢) انظر على سبيل المثال قصيدة لمحمود سامى البارودى [ «ديوان البارودى» الجزء الأول ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٥٤ ، ص ١٣١ ] ، أو قصيدتين معروف الرصافى : «نحن على المنطاد» و«القطار» [ «ديوان الرصافى» ، بيروت : المكتبة الأممية : ١٩١٠ ، ص ٣٢ - ٣٧ ، و ص ١٦٨ - ١٧٠ ] ، وقصيدة لحافظ إبراهيم يصف فيها رحلته إلى إيطاليا [ «ديوان حافظ إبراهيم» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٧ ، الجزء الأول ، ص ٢٢٧ - ٢٣٣ ] .

(٢٣) لم يحدد مفهوم الشعر العمودى اصطلاحيا فى لغة النقد العربية المصرية مع أنه تمتع بتداول ورواج حيين فى للمارك النقدية التى أثارتها مدرسة الشعر الحر . فلا يستغنى ذهن من يعتبر هذا المصطلح فى سياق الحديث إلا انطباعات عامة تدور حول بعض نواح شكلية تقليدية فى الشعر العربى مثل مسألة الأبحر الخليلية ومسألة لزوم القافية ووحديها . هل الأكل يمكننا القول نسبة لمعنى هذا المصطلح فى النقد الحديث أنه رغم غموضه يحاول أن يحرر من وهى الناقد بما يشبه مفاهيم شكلية : أما النقاد القدماء فينقصهم هذا الوهم ؛ وحتى بعض الباحثين المصريين لأمراء فى أنهم لا يدركون حدود مصطلح «عمود الشعر» كما استعمل هذا المصطلح قديما ، فيبدو لهم أنه ينص على مفاهيم شكلية أيضا مع أن الأمر ليس كذلك . فانظر مثلا : منصور ج . هجمى فى مقاله :

"Amūd 'al-Shi'r : Legitimization of Tradition" (Journal of Arabic Literature, 12 (1981), pp. 30-48).

(٢٤) أبو العلاء المعرى : «شرح سقط الزند» القاهرة ، ١٩٤٧ ، الجزء الثانى ، المجلد الثالث ، ص ٩٧٤ .

(٢٥) لبّيد بن ربيعة ، «المعلقة» بيت ٢ .

(٢٦) وهذا هو الفرق بين مطلع قصيدة أحمد شوقى وبين بيت متشابه اللفظ والصيغة لكعب ابن زهير :

وألقى شبابى صبح يوم ولسيلة  
وما الدهر إلا سُخْطِي ومشارف

وشرح ديوان كعب بن زهير ، القاهرة : دار الكتب المصرية ١٣٦٩/١٩٥٠ ، ص ٢٩١ .

(٢٧) الذى يجعلنا نفكر ها هنا فى إقرار الملوّات مع أن الشاعر لا يذكر إلا ملاوة ،

القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، المجلد الثاني ، ص ٣٩٤ وما يليها (قصيدة رقم ٩٩) .

(٣٩) ما يلتفت النظر لهذا الصدد هو أن المندوح في هذه القصيدة ليس الخليفة العباسي بل الوزير محمد بن عبد الملك الزيتي . فثبت لنا أبو تمام من خلال اختيار صورته الشعرية المكانة المحورية التي كان يشغلها ذلك الوزير في مراتب الدولة وفي شؤنها .

(٤٠) «ديوان مهيار الديلمي» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٠ - ١٩٣١ ، الجزء الرابع ، ص ٢٤ .

(٤١) مسلم بن الوليد : شرح ديوان صريح الغزالي، القاهرة : دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٧ ، قصيدة رقم ٢١ .

(٤٢) مسلم بن الوليد : المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، قصيدة رقم ١٢ .

(٤٣) «ديوان بشار بن برد» ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٩/١٩٥٠ الجزء الأول ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٤٤) انظر إلى انعكاس هذه الرؤية للأنتوة لدى امرئ القيس في معلقته [ بيت رقم ٤١ ] :

إلى مثلها يرنو الخليم صبا  
إلا ما استبكرت بين دوح وجبول

(٤٥) أبو تمام : «ديوان» ، الجزء الثاني ، ص ٣٩٤ - ٤٠٠ (قصيدة رقم ٩٩) .

الطريقة - أن نعيد النظر في ترجمة عنوان قصيدة ت . ص . إليوت "The Waste Land" إلى اللغة العربية بالأرض الحراب ، أو أحيانا بالأرض الياب . فلا بأس بهذه الترجمة من ناحية الدقة اللغوية البحتة ، إلا أنه من ناحية الأصالة الاصطلاحية الخاصة بالشعر العربي قد يكون من الأفضل أن نرجع إلى الإمكانات الدلالية الموجودة في «البلد القفار» المعقولة . وإن كان لمة هي ضرورة لإثبات المصطلح الأصلي للتذكير في هذا الصدد قول شاعر من المدرسة العلوية :

لطة قهرها فرق فباتت  
تجانبه وقد ضلّ الجساع  
فا فرعان من بلد قفار  
وعشها تركه السرياع  
[ «ليس بن الملوخ المجنون وميوان» ، أنقرة ، مطبعة الجمهورية التاريخية التركية ، ١٩٦٧ ، ص ٧٤ ] .

(٣٦) «ديوان لبيد بن ربيعة المامري» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٦٥ .

(٣٧) أنظر :

Suzanne Pinckney Stetkevych, "The Su'lok Poem : A Paradigm of Passage Manque" , Journal of the American Oriental Society, 104. 4 (1984), pp. 661-678.

(٣٨) «ديوان أبي تمام» ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبد الله عزام ،

## بشمیر القمری

## فتصيدة

## «الأندلس الجديدة»

لأحمد شوقي

(مقارنة وصفية شعرية سوسولوجية)

١ - مداخل أولية وتوضيحات أساسية :

١ - ١ تعترض سبيل الدارس الأدب النص من النصوص الأدبية الشعرية المتداولة حمة من الأسئلة المتداخلة والمتشابكة ، سواء على مستوى النظرية ( التنظيم ) أو على مستوى الإجراء و ضرائق التحليل . وريد هذه الأسئلة تعقد عندما يتعلّق الأمر بنص شعري يتميّز إشكالياً إلى جملة من أرباض نظرية الأدب ( الأدبية ) ، وتاريخ الأدب ، وعصوره ، وقضايا ، وظواهره ، كنص ( الأندلس الجديدة ) - مثلاً - الذي يخزول في نسيجه مكونات شعرية متعاشية من حيث الانتهاء التكويني والعلائقي في جغرافية الشعر العربي . ذلك لأن الإمكانيات التحليلية المعاصرة في النقد البويطفي المعاصر تحمل هذا الانتهاء الإشكالي بقدر ما يفتح على تعدد هذه الإمكانيات بمعد منطقاً مستقلاً ، قد يدعو إلى مجاوزة بدائه النقد التقليدي العربي ومسلّماته ، ويدعو إلى العودة إليها - من حين إلى آخر - للحفر فيها ، وجعل الأولويات العامة تنسحب لتحل محلها أسئلة إضافية أخرى تفسّ جوهر الشعر والشعرية . ولن يتم هذا المنظور إلا عن طريق تطوير أسئلة الشكل الشعري ، وجعلها نصب في المكون الدلالي والرسالة الشعرية Le message poétique ؛ أي أن هذه الأسئلة تنتج ( وقد اتجهت ضمناً ) إلى تناول المظهر اللغوي بوصفه بنية في تراتبية hiérarchie النص قبل تشكل المظهر الدلالي ، وذلك بالبحث عن رمزية الأصوات الشعرية وقصدتها ، واختيار المرسل قبل التلفظ والقول والكتابة .

٢ - ١

المقصود ، وأنه من الممكن مجاوزته عند رغبة الفصل بين ( الشعر )  
والظم بمفهومي التراسص ، لتجنب التداخل بين المعاشية في القول  
والتعبير الشعريين من جهة ، و ( الصمعة ) التي تكون مجرد أسبغة  
مقصودة في محاورة نصروس غائبة ، أو ثقافة ويديولوجية خاصة  
بأشخاص ، من جهة أخرى ، كما أن بعض النصوص - من جهة  
ثالثة - قد تنتج لنفسها قانوناً بديلاً آخر غير المواد الصوتية والمعجم  
أشخاص والتركيب والقصدية<sup>٩</sup> ، كقصيدة النثر ، أو القصيدة التي  
تقوم على التعمية الواحدة . أو قصيدة الشعر آخر بدامة ؛ فمنهوما  
الطري عند ( نازك الملائكة ) و ( محمد النويهي ) وغيرها .

وإذا كانت هذه النزعة تغيد من التمردج اللساني الذي يعين على  
تعدد صورته لغة النص بما هي بنية ظاهرية ، وعلاوة نحوية وصرفية  
وثركيبية ومعجمية ، فإن هذا لا يهيئ أن قيمة أي مستوى من هذه  
المستويات تفوق قيمة الآخر ، وأنه ينبغي التعامل معها حرفياً لتحقيق  
مبدأ ( الكلية ) Totalité البيوي ، الذي يكمل اشحلياً الجزئي  
نكل عنصر من عناصر القول ، وإنما ينبغي - في تقديري - تغليب  
كفة المستوى الذي قد يساعد على التوصل إلى الكشف عن دينامية  
اشتعال النص ( في حد ذاته ومن أجل ذاته ) بالنظر إلى بعدى الترميز  
والتوالد اللذين يحققهما . وهذا نستطيع القول بأن التمردج السني  
يقدمه الأستاذ ( محمد مفتاح )<sup>(١)</sup> ليس نموذجاً نهائياً ينطبق على جميع

### ١ - ٣

والى جانب هذه الخصوصية في تغليب مستوى دون آخر ، يصطلم الدارس بأسئلة أخرى تحس جانب سيروية الأدب والتطور الأدبي ، بخاصة عندما يتعلق الأمر بمفاهيم رسومية متوارثة ، تنفرد إلى التاثير ضمن سيروية التفكير الأدبي . ومن هنا يجهد الدارس الأدبي نفسه محاصراً بأسئلة في داخل الأدبية وأخرى خارجها . ولذلك فإن مجرد استثمار تحريجات النقد ( الشعري ) الراهن لدى الغرب ليست كافية للخروج من المأزق المنتصب « دياكرونيا » منذ أن تم التأريخ للأدب العربي ، شعره ونثره . ولعل السبب الرئيس يكمن في أن النقد الشعري المعاصر - لدى الغرب أساساً - يقوم على أساس سيروية قوامها امتلاك تاريخ أدبي منتظم ومكشوف ، في حين أن النقد الشعري العربي القائم والمتطور تجريبي لم يكتمل بعد ، أو أنه - إذا سلمنا بإمكانية اكتماله - ينفرد إلى المنطق القطامي والاستمراري ، وهذا ما يشكل تداخلاً بين « الشعرية التاريخية » و « الشعرية البنيوية » .

### ١ - ٤

ويستج من هذه الخصوصية اللازمة عدم إمكان الحسم في القضايا النظرية والتطبيقية ، مادامت الظاهرة الأدبية لم تؤطر بعد ، كما ينتج عنها عدم توافر الشروط الأصولية لقيام تفكير بنوي للأدب العربي المجرد ، التأسيس المطلق ، ومجاوزة الماضي الثقافي . يضاف إلى ذلك انعدام الشرط المعرفي ( الإستيمولوجي ) في تبني هذا الموقف ، مادام عصر ما قبل البنيوية في داخل هذه السيروية لم تتحقق دافعيته ضمن جهاز العلوم الإنسانية والعلوم المساعدة العربية ووقائعها ، وهذا ما يدعو إلى إعادة القراءة بشقيها التاريخي والنظري . ولعل أبرز مسألة يمكن إثارتها في هذا الصدد هي مسألة « التجنيس » الأدبي ، التي تتحكم في التصنيف الممكن للأجناس الأدبية . وهي تتلبس بالنظرة الروحية والفكرية والمعرفية الخاصة بالطبقات السائدة والمسيطرة ، المتحكممة في علائق الإنتاج ، بما في ذلك علائق الإنتاج الفني والأدبي . ويضاف إلى هذا البعد كون الوقوف على مفهومين من قبيل « التعبير الشعري » و « رؤية العالم » في داخل القصيدة العربية الكلاسيكية والحديثة يتطلب أولاً تحديد طبيعة النص وتعريفها ( أو تعريفه ) . وتثار هنا أيضاً إمكانية الإفادة من التعريفات الراضية للنص ، وأقربها تشخيصاً للجانب الإجرائي .

### ١ - ٥

وإذا كان من تحصيل الحاصل القول بأن أخذ الأدبي لتصور طبيعة النص هو أنه « بنية مغلقة » و « مستقلة » و « ذا لغة واحدة » (٣) monolingue ، إلى جانب أنه يجعل حل حقل ثقافي ، فإن النص - بالإضافة إلى هذه التحديدات - ( نظام إيحائي ) connotatif (٤) ، لأنه يأتي في الدرجة الثانية بالنسبة إلى نظام دلالي آخر (٥) ، كما أنه نتاج قد اكتمل من حيث الكتابة ، وأنه يلتصق بالأدب ، ويمكن أن يُدرس في علاقته بإنتاجه ( ما قبل النص فيه ) ، وفي صورة تحليل ( ما بعد النص ) (٦) . وتسمى ( جوليا كريستيفا ) Julia Kristeva هذه الثنائية « بالنص الأصل » أو النص الرحم والنواة ، و « النص الفرعي » ، أو النص المتولد عن الأول ، حل أساس أن الأول هو نظام « يتضمن كل السيرورات السيميائية » (٧) من حيث ثقل الغرائز وتوزيعها ،

والتقطيع الذي يمارسه على الجسد ، بالإضافة إلى النظام البيئي والاجتماعي اللذين يحيطان بالتركيب الفيزيولوجي ، ثم انبثاق ما هو رمزي ( الذات - الموضوع ) ، وهو ما يقتضي استخلاص محاولات القوة الدافعة في القول والتنظيم والتبر واختيار الحقل الدلالي (٨) . وبذلك يكون النص الأصل خلفية متضمنة اللغة التي يمكن أن تعد نصاً فرعياً في حين أن النص الثاني ( أي الشعري ) هو « بنية تخضع لقواعد التواصل ، وتفترض ذاتاً للتلفظ ومتقبلاً له » (٩) . وهكذا يتحول النص إلى « إجراء قول » (١٠) ويزيد ( توفان تودوروف ) T. Todorov على ذلك موضحاً عندما يعد النص الفرعي مجاًلاً « لتوظيف المعنى » Fonctionnement du sens (١١) ، الذي يصبح مجسداً في شكل « معنى مبنين يشغل كما لو كان شاشة مخفي . . . لكن اللغة التواصلية تقوم فيه مؤشراً عليها ، وتنتج معنى دالاً عن طريق لعبة الحرق أو الانزياح » (١٢) ، في حين أن النص الأصل « توليد » واشتقاق من داخل نسيج مقولات اللغة (١٣) . وقريباً من هذه التخرجات التصورية نجد ما يقول به « يوري لوتمان » Y. Lotman في كتابه « بنية النص الفني » ( جاليمار - ٧٣ ) من حيث علاقة النص باللغة بوصفها نظاماً قائماً في خلفيته ، يحاورها ويحتفظ بقرائنها وعلاماتها المحددة ، التي تجعله قريباً منها في التداول ، كما تجعله محسباً مادياً للتعبير المنفرد عن اللغة الطبيعية الأصل (١٤) . وهذا ما يجعل النص ذا بنية خارج نصية تراتبية في علاقته بالتعبير وحدوده بالنسبة للغة ، كما يجعله ذا طابع بنوي ، « بمعنى أنه ليس مجرد أشياء ، بل علاقات بين الأشياء . . . وتنظيم . . . تنتج عنه علاقات تكاملية ، وينقسم إلى نصوص صغرى . . . يبدو كل واحد منها منظماً بطريقة مستقلة » وهذا ما يجعل عليه صفة « البنية » الثابتة بوصفها شكلاً ، والمتغيرة من حيث هي علائق (١٥) . ومن ثم تطلب لغة الوصف - من منظور منهجي - مراعاة التراتبية والاكتمال ، ثم الاختلاف ، على حسب ما يتطلبه التحليل (١٦) .

### ٢ - حول المفاهيم الإجرائية المستعملة وتحليل النص .

#### ٢ - ١

يتعلق الأمر هنا بالسمي نحو تحقيق نوع من التجاوب والتوازن بين مطمحين هما :

أ - إيصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعري » و « رؤية العالم » ، بما هما مقابل للتعبير النثري وغيره ، بوصفها انزياحاً écart داخل لغة أدبية لها نسيجها الأخلاقي - مثلاً - وإحداثياتها « الأسلوبية » ، في حقبة محددة من حقب تشكل الكتابة العربية سواء أكان ذلك في الشعر أو الرواية والقصيدة ثم في المسرح وغيره . وبالإضافة إلى ذلك الوقوف عند تشكل الرؤية بوصفها مجموعة تطلعات وعواطف ( أحاسيس ) وأفكار جمعت ( قد تجمع ) أفراد فئة محددة اجتماعياً ، في ظل محاولات نوعية تجعلها متعارضة مع فئات أخرى (١٧) ، واستعمال المصطلحين معا - التعبير الشعري والرؤية - بوصفها لغة واصفة لتفكيك بنية « الأندلس الجديدة » لأحمد شوقي (١٨) .

ب - مطمح الوصول إلى استنتاجات عامة يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مماثلة داخل حركة مدرسة البحث بوصفها المنهج الأدبي ،





الشعري ، وهي صورة تكرارية - من حيث « الأدلوجة » و « الرسالة » - لخرايات أخرى سبقت كل أزمة تعرض لها العالم العربي الإسلامي . وفي هذا اختزال وتجميع للواقع الحضاري في البلدان العربية الإسلامية ، على نحو يتجلى فيه مراوحة الشاعر بين لحظتين متكررتين أصلاً ودوماً ، على حسب الوعي القائم في النص الشعري المدروس ؛ لحظة استقرار وهدوء وطمانينة ، تعقبها لحظة اضطراب وخلل وخوف دائم ، مع تأكيد أن هذا الاضطراب في وهي الشاعر هو اضطراب مصدره « الخارج » ولا ينبع من تضاريس « واقعه » المعيش . وهكذا تؤكد الوظيفة المرجعية الوظيفة الانفعالية الإبداعية ( على حسب جاكيسون ) ، وتجعلها إلهامية في الوقت نفسه ، وذلك بهدف توريث المستقبل ، والتشويش على وعيه من حيث جعل الأندلس الغائبة حاضرة ؛ ومن ثم يقصد الشاعر ( ويقصد من سبق إصرار ) إقناع المستقبل عن طريق البرهنة والاستدلالية ، وبصور تكاملية تحيل على لحظة « الاستقرار والاضطراب » المتناويتين . ويبدأ هذا القصد منذ المقطع الأول عندما يصور الشاعر انقضاء الأيام :

٧ - ما بين مصرعها ومصرعك انقضت

ليسا نحب ونكره الأيام ← التأسى

٨ - خلت القرون كليله وتصرمت

دول الفتوح كأنها أحلام ← التوتر .

وشبه ذلك ما جاء في البيت الحادي عشر والبيت الثالث عشر :

١١ - أتريهم هانوا وكان بعزمهم

وعلوهم يتخاضل الإسلام ← الاستقرار

١٣ - مازالت الأيام حتى بذلت

وتغير الساقى وحال الجاهل ← الاضطراب

٢ - ٤

نستجلى من هذا التفكيك الوصفي الموجز لبعض مخراتبات القصيدة - بما هي نص مغلق ذو لغة واحدة - أن التعبير الشعري لدى ( شوقي ) يشكل حالة ملفوظ ( أو قول *énoncé* ) تتطابق فيه وتتراوح إيديولوجيتان أساسيتان ، تنفرع منها إيديولوجيات ضمنية أخرى ، سنحاول الكشف عنها فيما بعد ، وهما : الإيديولوجية « الفنية » - الإستيطيقية « من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم البارز ( لدى بارت ) ، ثم الإيديولوجية « الرؤيوية » بالمفهوم الجولدمان من حيث رؤية العالم والوعي . وهذا الانطباق - التزاوج بينهما كقيل بأن يؤسس أول منطلق للرسالة بما هي « شعري » من جانب ، ووعي إيديولوجي من جانب ثانٍ . ويعبارة أخرى نقول إننا بإزاء حالة خطاب شعري متعدد اللغات ( على حسب باخطين ) ؛ فمن جهة هناك لغة شعرية تحاور لغة ( لغات ) نصوص غائبة فيما يشبه التناس الاختياري والقصدي في الآن نفسه ، مادام الشاعر يتهم إلى مدرسة ( البعث ) الكلاسيكية ، ومن ثم يحتفظ بنبرة أسلوبية تستعيد « دقة » القصيدة المتينة في التصوير والوصف والأبنية والتركيب ويحافظ عليها ، ومن ثم يجد نفسه مرغها على إعادة هدم معاجم لغوية

٤٧ - أومانراهم ذبحوا جيرانهم

بين البيوت كأنهم أغنام

٤٨ - كم مرضع في جحر نعمته غذا

وله على حد السيوف عظام

٤٩ - وصبية هتكت خيلة طهرها

وتناثرت عن نوره الأكمام

٥٠ - وأخس ثمانين استبيح وقاره

لم يخن عنه الضعف والأصوام

٥١ - وجريح حرب ظامس وأدوه لم

يمطفئهم جرح ذم وأوام

٥٢ - ومهاجرين تنكرت أوطائهم

ضلوا السبيل من الدهول وهاموا

٥٣ - السيف إن ركبوا الفرار سبيلهم

والنطع إن طلبوا القرار مقام

٥٤ - يتلفئون سودمين ديارهم

واللحظ ماء والديار خصرام

وهو مقطع شعري يقوم بوظيفتين هما :

الأولى : الانطلاق من بؤرة التعبير الشعري الذي وفرته - ومهدت له - الأبيات الأربعة الأولى في النص ، حيث تجسّد « الرمزى » و « تحويله » إلى « فعل » ، وهكذا تتولد عن معجم الانبهار ( هوت ، نزل ، طويت ، هم ، أزرى ، يحط ، يسيل ، لا يلتأم ) معاجم وصور شعرية تكرر هذه الحمولة وتؤكد لها على نحو تشاكي تكراري ، يفيد الدهومة المغلفة التي خلقتها بوصلة الوعي الموجه لدى ( شوقي ) ؛ أي جعل سقوط ( أدنة ) إسقاطاً تكرارياً لسقوط ( الأندلس ١٤٩٢ ) ، وهي الحمولة التي تآلى لها لغة الشاعر بدافعية اختيار ما يزيد من أمر مهويل روح الندب . ومن ذلك :

- الذبح ومشهد الدماء ( البيت ٤٧ )

- التشنيل والوحشية ( البيت ٤٨ )

- الجريمة الأخلاقية ( البيت ٤٩ ) .

- التشنيل ( البيت ٥٠ )

- الحرب ( البيت ٥١ )

- الهجرة والقتل ( البيت ٥٢ ) .

- العنف والقتل والمطاردة ( البيت ٥٣ )

- الحسرة على مفارقة الأوطان ( ٥٤ ) .

وكلها « ثيمات » ( *Thèmes* ) متولدة عن الإحالة القائمة في ما قبل النص بما هي ذريعة *prétexte* ومرجعية *et pré-texte* ، ومن ثم يتحقق المنحى التشاكي *isotopique* في اختيار النبرة الأسلوبية لدى شوقي ، التي تميل نحو التفسير والتعليق والتشخيص ؛ بحيث نحصل على المعادلة التالية :

تشاكي العنوان - تشاكي الأبيات الأربعة الأولى . . .

ثم :

تشاكي الأبيات الأربعة الأولى - تشاكي المقطع السابق ذكره ( أي الأبيات من ٤٧ إلى ٥٤ ) .

والثانية : تجسيد صورة الخراب القائمة في خلفية النص وفي المعجم

الأفكار<sup>(١٨)</sup> . [ التأكيدات من عندي ] .

إن مثل هذه الأبعاد التي تُشكّل مرجعية تتحكم في سنن الخطاب والأدلوجة - من خلال النص المدرّس - من شأنها أن تتخذ طابع « حوارية » أو « رَدّجالي » Réplique polémique يتعارضان مع ( ويتمان ) جملة من المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية - الفكرية التي صدرت ( وتصدر ) عنها فئات ، مختلفة منها « الوطنيون » و « الشعراء » - ومنهم البارودي وشوقي ، ومن سماهم ليفين « العناصر الديمقراطية الراديكالية من الضباط من طراز ( عرابي ) »<sup>(١٩)</sup> ، إلى جانب الملاك العقاربين الليبراليين من طراز شريف باشا<sup>(٢٠)</sup> . وإذا كانت هاتان الفئتان الأخيرتان - العناصر الديمقراطية والملاك العقاربين - تعدان نفسيهما « وطنيين »<sup>(٢١)</sup> ، فإن هذا لا يحول دون وجود التعارضات التي تحدثنا عنها سابقاً .

وبقدر ما يتعارض نص شوقي مع هذه المنظومات ، يترجم أحاسيس فئة « العلماء » - مثلاً - وتطلعاتهم ، على نحو ما يبدو من خلال رأى ( ليفين ) المشار إليه قبل قليل ، بخاصة « العلماء » المواليين للفكر المحافظ<sup>(٢٢)</sup> ، وهم يمثلون الفئة التي تتعارض كذلك مع « فئة » ( زمرة/ جماعة ) أخرى كانت تلتقي مع تطلعات الفئات المذكورة فيما سبق ، ويمثلها جمال الدين الأفغانى ، الذي تلتخص أفكاره وأراؤه في نقطتين هما : تحرير الأراضي الإسلامية من الاستعمار ، وتوحيد المسلمين في ظل سيادة النظام الدستوري<sup>(٢٣)</sup> . وهذه الأسس نفسها هي التي كان يقوم عليها فكر رفاعة الطهطاوى وغيره ، من حيث التوجه إلى مغالبة الاستبداد ، وتحقيق نوع من « الرقابة الشعبية » .

ولا ننسى ضمن هذا التضاعل الحوارى بين اللغات الإيديولوجية التي يضمها ( ويستحضرها ) نص ( الأندلس الجديدة ) - بما هو نص وراء النص meta — texte ( هل حسب « جاك ديبوا » )<sup>(٢٤)</sup> ، وبما هو وثيقة ( هل حسب « ترفنان تودوروف » )<sup>(٢٥)</sup> - والتي يجمل عليها في خلفيته ، أن هناك استراتيجية إيديولوجية تراتبية ( هرمية ) في تصاعدها وانزياها وتغلب الكل على الجزئى فيها . وعليه فقد دعا الأفغانى « المسلمين » إلى الوحدة تحت رعاية السلطان التركى في النضال ضد الاستعمار الأوروبى<sup>(٢٦)</sup> . وإلى جانب هذا هناك مكون آخر قد يقرب الأفغانى من النزعة الشيعية ، إما عن طريق النسب أو عن طريق الدراسة والأدبيات التي خلفها ؛ وهذا ما يجعل مواقفه الذهنية متلبسة بما قد يكون متولداً عن « التقية »<sup>(٢٧)</sup> . وكل هذه القرائن والمؤشرات الملازمة من شأنها أن تجعل نص ( الأندلس الجديدة ) أشبه ما يكون بالعينة الإيديولوجية L'ideologème لأهل حسب « كريستيفا »<sup>(٢٨)</sup> ، التي تجعل من هذا النص « خطاباً يصبر موضوع تشخيص »<sup>(٢٩)</sup> ؛ بمعنى أن صوت المتكلم في هذا النص - وهو الشاعر « هوية » - يعكس إلى جانب لغته لغة فرد اجتماعى محدد تاريخياً واجتماعياً<sup>(٣٠)</sup> ؛ وهو صوت « المواطن المصرى المُمثل » idéalisé ، الذي يترجم شوقى في خبابه « وعيه » ( وهى السواطن ) الخاص الفعل وهو « يسمع » خبر سقوط أدونة<sup>(٣١)</sup> . ومفهوم « العينة الإيديولوجية » يفترض عد النص ( الملفوظ الشعرى ) إنتاجية une productivité ؛ بمعنى أن علاقته باللغة - كما تقول « كريستيفا » ، - هي علاقة توزيعية ( أى علاقة هدم وبناء )<sup>(٣٢)</sup> ، ولا يمكن - من ثم - الإحاطة

جاهزة ، احتفظت بها الذاكرة الأدبية ، وعلى إعادة بنائها لصياغة نص آخر عن طريق التوليد والتوزيع وما يمكن أن نسميه « الاختلاف القصدى » - سلباً وإيجاباً - فيما يشبه الاستنساخ الأسلوبى الذى يتضمنه الآن باب واسع من ظاهرة « التناسخ » في دراسة الملفوظ الأدبى . ومن جهة ثانية تنتصب في نص شوقى ، الذى نحاول ( حاولنا ) مقارنته ، لغة أدبية تحقق تآلفاً وتعالقاً متمثلين بين إيديولوجية النص ( إيديولوجية الشاعر الفنية والرؤىوية ) ، وإيديولوجية الوعى باستثمار رمزية « أدونة » ، وقد كانت من أمهات المدن العشمانية في مقدونيا ، وبها مقابر كثير من سلاطين آل عثمان ، وجاءت الأنباء بغلبة البلغار عليها في الحرب سنة ١٩١٢م<sup>(٣٣)</sup> . وهذا التماثل هو الذى يؤكد مدى رغبة الشاعر في ترسيخ الإيديولوجية الفنية بجمعة شبكة من الإيديولوجيات الأخرى المبثوثة في ثنايا النص ، التي نحاول ترجمة ما هو « واقعى » إلى « متخيل » شعرى ، يكون أكثر مصداقية في منظور الشاعر ، عن طريق استلهم معجم شعرى مقبول ومركب للفظ ، والتركيب ، والمعنى ، والدلالة ، والإيحاء دفعة واحدة ، وتحويل صورة ما قبل النص إلى معجم السنى مطابق لوصف الحدث من المنظور ذاته ، وهذا مظهر من مظاهر « اللغة الإيديولوجية » النشوء في النص ، وهى تترتب ( وتتراتب في الآن نفسه ) لغات إيديولوجية أخرى ، منها ما تمت الإشارة إليه بأن سقوط أدونة يساوى خراب العالم العربى الإسلامى ويؤدى هذا الوعى - ضمن منطق النص - إلى متواليّة ثابتة بأساسها ، مؤداها أن الخراب ذاته يساوى الطوفان ( بوصفه صورة من البيت الثانى - مثلاً ) والسقوط والانحيار والانحدار و « فعل الأيام » ( الدهر ) والفجعة .

وكلها « تيمات » تشاكلية ، تؤكد استكانة الوعى الممكن ، وتراهن على وعى قائم مبرمج وموجه نحو نبذة التحويل ، وإن ظلت القصيدة في ثامها مثقلة بال تكرار والحشو بلاغياً . وتنفض إلى جانب هذه المظاهر لغة إيديولوجية بحايثة أساسها القول بأن الخلافة العثمانية هى المقصودة - أقول المستهدفة - من هذه اللحظة التاريخية ( ١٩١٢ ) التي يرصدها الشاعر ، ولا يجباها في الواقع ، وينطق بها غيباً .

ويتولد عن هذه « اللغة المحايثة » منطق الدفاع عن الخلافة بما هى قانون لهذه اللغة ، ابتداء من البيت الخامس عشر إلى حدود البيت الحادى والعشرين<sup>(٣٤)</sup> . وبالرغم من أن هذا المقطع متعلق بمخاطبة مقدونيا - على غرار مخاطبة الشاعر التقليدى للدوارس والأطلال الزائلة - فإنه لا يمكن أن تدرك الحمولة الإيديولوجية فيه إلا في ضوء ما يقابلها من تعارضات « أخرى » . ومن ذلك ما يتحدث عنه « ز . ل . ليفين » وهو يتناول بالتحليل موقف « الوطنيين » وطبيعة الفكر السياسى في مصر قاتلاً : وقد ناقش « الوطنيون » مسائل النظام السياسى المقبل في البلاد ، وكان أتباع « عرابى » أنصاراً لشكل الحكم الجمهورى ولكنهم أهربوا عن خوفهم من أن يكون المصريون غير مهينين له بعد ، واكتفوا في نشاطهم السياسى بالسمى إلى إقامة نظام ملكى دستورى ، معتبرين إياه أكثر الأشكال قبولاً في ظل مستوى وهى المصريون السياسى القائم في ذلك الوقت<sup>(٣٥)</sup> . ويعبر الشاعر ( محمود سامى البارودى ) عما يشبه ذلك تقريباً عندما يقول : « لقد كنا ننزع منذ البداية الأولى لحركتنا إلى تحويل مصر إلى جمهورية صغيرة مثل سويسرا ، ثم تنضم إلينا فيما بعد سوريا والحجاز ، ولكننا رأينا أن جزءاً من العلماء المتخلفين عن العصر غير مستعدين بالمرّة لتقبل هذه

به إلا من خلال « مقولات منطقية أكثر مما هي لغوية صرف » (٣٣) ، بالإضافة إلى أنه نص « استبدال لنصوص ، أي تناسخ - intertex- tualité ، ففى فضاء كل نص تتقاطع عدة ملفوظات يجهز بعضها على بعض عندما تدخل فى نصوص أخرى (٣٤) . وهكذا تصبح العينة الإيديولوجية « وظيفة تناسخ » يمكن الاهتداء إليها ، وقد اتخذت صورتها المادية بالنسبة لمختلف مستويات البنية فى داخل كل نص ، وهى الوظيفة التى تتسع على امتداد سياق النص ، وتجنحه إحداثياته التاريخية والمرجمية .

## ٢ -

ومن شأن هذه التخريجات النظرية - التحليلية أن تمنحنا على الكشف إجرائياً عن دينامية وظيفة النص على مستوى رؤية العالم فى تقاطعها مع التعبير الشعري ، ومدى التماثل الذى يحققه « شوقى » عندما يختار معجراً شعرياً محدداً ، ويختار أسلوبية جاهزة القوالب ، وذلك لأن الكتابة سوسميتها الكتابة الشعرية - اختيار لنبرة وأخلاقيات إذا شئنا (٣٥) ، ثم هى « فعل للتضامن التاريخي » (٣٦) ، أو وظيفة ، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعي (٣٧) ، كما أنها - الكتابة - مبدعة الشكل (٣٨) . وإذا كنا فى بداية التحليل قد سلمنا بهرمة ( هيراركية ) النص وانقسامه إلى نصوص أخرى - كما يقول « يورى لوتمان » (٣٩) - فإنه من الممكن تقسيم هذا النص ( الأندلس الجديدة ) إلى وحدات مترابطة ، تزيدنا اقتناعاً بحصول « التماثل » الذى أثير منذ قليل ، على أساس أن الوحدة - النواة ( الوحدة - البؤرة ) ستظل دائماً هى العنوان بوصفه تشاكلاً أساسياً isotopie centrale ينشعب إلى تشاكلات فرعية صغرى تابعة له ، ولكنها تشكل توحداً دالاً على المستوى الداخلى والخارجى . ولعل أبرز تساؤل منهجى يشار بهذا الصدد هو مدى تضمن العنوان دافعية مقنعة ، أو تمهيداً مندمج الدافعية والموضوعية من حيث التعبير الشعري القائم فى النصوص بما هو بنية مغلقة ، ولكنه - فى الآن نفسه - يحمل على « مرجعية » . إن عنوان ( الأندلس الجديدة ) يشخص أول بعد لاستحالة توافر التماسك الرؤيوى ؛ وذلك لأن إيجابية استحضار ما حدث للأندلس تنفيها سلبية اقتراحها بالجدوة ، ولا يمكن أن يتم مثل هذا الإسقاط إلا متى تم التسليم بوجود خطاب ضمني ( وخفى ) ، هو ما أشرنا إليه فى السابق ، عندما وقفنا عند مسألة الوعى بالخراب - فى ( ما قبل النص ) pré - texte التى تولدت لدى الشاعر عن تكرس منطق متوالي من الخرابات الأخرى ، التى يحمل عليها النص تاريخياً وسياسياً عندما يجعل سقوط أدرنة صيرورة أزلية أصابت ممالك أخرى فى السابق . يقول شوقى :

## ٩ - والذهر لا يألو الممالك منذراً

فإذا فضلن فما عليه ملأ

ومنطق استحالة توافر تماسك رؤيوى فى بؤرة العنوان كاف للإبانة عن لغة إيديولوجية تشبه الرحم ، يتناسل منها المعجم الشعري ، وإليها يؤول ويؤول وهو يشيد معماريته . ويبدو أنها « لغة » تسلم بتكرارية الفجائع التى تتهدد الممالك ، وتتهدد العرب المسلمين ؛ ولذلك فإنها منذ البداية تتخذ لبوس خطاب ذى وجهين bifacial : وجه يعكس منطق الإيديولوجية الأرستقراطية الموالية للخلافة

العثمانية بوصفها رمزاً سياسياً ودينياً ، ووجه يعكس إيديولوجية الفئات الشعبية الموالية لها . ومن هنا تتخذ لغة الشاعر - المتكلم فى النص - صورة انصهار وانضمام بين عدة أصوات إيديولوجية ، تحيل على جداول شتى من الإيديولوجيات الذاتية ضمن اللغتين المتصالحتين ، أو على الأقل المتفتحتين لإيديولوجيا على حد تراض من حيث الرؤية ، والمتصارعتين على مستوى الواقع المباشر ، على نحو يخلع على الخطاب الشعري فى قصيدة ( الأندلس الجديدة ) صفة « خطاب توسطى » Discours médiatise لا يشكل فيه خطاب الشاعر سوى نبرة من نبراته ، وتنوع variation من تنوعاته ، مادام يتزاح قليلاً ( وينحاز فى الوقت نفسه ) إلى إيديولوجية أخرى تسم اللغتين معاً ، وتلونها بـ « خطاب شجرى مباشر - طبيعته التسهيل فى النص المدروس - يكون عادة عاطفياً » و « مثالياً » ، ولكنه « يترجم مباشرة ( ودون تحريف ) رؤية للعالم وأحكاماً قيمة » (٤٠) . وينضح هذا الخطاب عندما يركز فى النص على البعد العرفى أحياناً :

## ١٠ - مقدونيا والمسلمون عشيرة

## كيف الحولة فيك والأصمأ ؟

إلا أن بعض قرائن هذا الخطاب المتضمن والمضمر قد تنحو منحى ثقافياً - معرفياً ( وتلك لغة إيديولوجية أخرى كامنة فى ثنايا النص ) عندما يعتمد الشاعر العينة الإيديولوجية التى تستقى مجامعها من التاريخ فيقر الشاعر بلازمنية الخراب وسرمدته (٤١) . وتزداد مظاهر الانصهار قوة عندما تلحم بهذه النبرة الإيديولوجية نبرة القول بالقدرة والحتمية (٤٢) ، التى تستحضر نصوصاً غالباً ليست بعيدة عن قصائد البحترى والرندى وكثير من شعراء الأندلس ، كابن عبدون فى رائيته ( الدهر يفجع بعد العين بالأثر ) (٤٣) ، أو شعراء من قبيل أحمد ابن محمد بن جزى الكلبي (٤٤) ، وإسماعيل بن فرج الأنصارى الطررجي (٤٥) ، وغيرهم ، وهم الذين يبنون من شعرهم مدى رمزية الدهر ووظيفته فى الإقناع بالشرور المستمرة ، المتراكم بعضها فوق بعض (٤٦) ، إلى جانب الوظيفة الإحالية (٤٧) . وتقترب - فى داخل نص شوقى الذى يحيا - هذه اللغة الإيديولوجية ( النواة المهيمنة ) لغة جدالية من طينة أخرى ، هى لغة الحجاج والرذ عندما يقر الشاعر بمجانبية من يرفضون الإصلاح ، ويحكم عليهم بالرهق الذى يفيد عدم النضج (٤٨) . ومع أننا قد نسلم بأن صوت الشاعر - من منظور باختيى بصدد توظيف مفهوم « الصوت » - هو الذى يستبد بهذه النبرة ، فإنها قد تسترقد من ينابيع مصدرية وأوساط لغوية واجتماعية أخرى كانت تعارض « النظام » وتدعو إلى إسقاط « الخلافة العثمانية » . وهذا ما يحمل « لغة النص الإيديولوجية » متعددة على مستوى الأصوات الإيديولوجية ، وعلى مستوى نبرات الخطاب ، الذى يشخص حالة « المرواحة » بين مستويات عدة من الكلام « المذهبي » و « الشعبي » و « الأرستقراطي » ، كما يجعلها - لغة النص - تتلون بالتضج تارة ( كما فى أغلب المقاطع التى استشهدنا بها فى التحليل وفى العنوان ذاته ) ، وتارة أخرى تميل نحو نبرة « الأسى » والحسرة ( كما فى المقاطع ذاتها ) ، وثالثة تعتمد على ذاكرة الشاعر كى « تقنع » ، ورابعة « تتذوت » ، Se subjectivise ، ثم خامسة تراهن على « الاحتجاج » المقرون بالسخرية والتحقير ( وهم يقيد بعضهم بعضاً له ) ، وسادسة تعلن عن نفسها فى حوارية « مكتشفة

« Dialogisme découvert » كما في البيت الثاني والعشرين :

٢٢ - ومبشر بالصلح قلت : لعله  
غير ، هسي أن تصدق الأحلام

وهناك حالات أخرى نجسد ما يمكن أن نطلق عليه « تفرع اللغات الإيديولوجية »<sup>(١٩)</sup> . ومن ذلك - في نص ( الأندلس الجديدة ) - تلك اللغة التي تسيطر على المقطع الرابع ، وتشكل وهياً يسعى إلى أن يكون « كونيا » عندما يخاطب الشاعر النبي عيسى باستثناء البيت الثالث والأربعين

٣٩ - هسي سبيلك رحمة وعبة  
في العالمين وعصمة وسلام

٤٠ - ما كنت سفاك الدماء ولا اسراً  
هان الضمك عليه والابتنام

٤١ - بأخامل الآلام من هذا السورى  
كثرت عليه باسمك الآلام

٤٢ - أنت الذي جعل المباد جميعهم  
رجماً ، وباسمك تقطع الأرحام

٤٤ - البفسى في دين الجميع دنية  
والسلم عهد ، والقتال زمام

٤٥ - واليوم يهتف بالصلب عصائب  
هم للإله وروحه ظلام

٤٦ - خلطوا صليبك والخناجر والمدى  
كل أداة للأذى وحام

يؤسس هذا المقطع « التحتنى » لغة إيديولوجية تفرع بمسلمات حول « قيم المسيحية - الرحمة ، المحبة ، السلام ... » ، لكنها سرعان ما تنقلب إلى احتجاج وتأييد « مهذب » ، ( البيت ٤٥ ) ،

ثم إلى لغة مناجاة وتذبة ، قبل أن تلتحم جميعها في لغة « التفسير » و« الوعظ » و« التنبية » ( البيت ٤٤ ) ، وتتغلف كلها بخطاب « ذاتى » لا يقل شجى ومثالية عما سبقت الإشارة إليه ، وهو الخطاب - الرسالة Discours - message ، الذي يتوسط العشر السابع من النص ، ويترجم « إيديولوجيا » الشاعر مباشرة ، ابتداء من البيت السابع والخمسين إلى حدود البيت الثاني والثمانين ، وفيه نحس كوامن « التعاطف » مع سقوط أدنة ، وحمل الشاعر حل دعاة معارضى الإصلاح عن طريق الإشادة بالخلافة والتعريض بهم ( في البيت ١٥ إلى البيت ٢٠ ) ، كما نحس بحث الشاعر عن عالم مغيب أصلاً ، في الوقت الذي تتهدد أحلامه وأحاسيسه وتطلعاته بدهية الانهيارات التي ( كانت ) تؤذن بأفول الخلافة العثمانية ، وهذا ما يجعل رؤية العالم مأساوية ومشوبة بغلالة من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص إجمالاً ، سواء على مستوى المعجم والصورة الفنية والكتابة ، أو على مستوى الرسالة التي تتخللها تقلبات اللغة الإيديولوجية ، ابتداء من العنوان بما هو بؤرة ، إلى نهاية النص . ومع أن شوقى يدارى هذه المأساوية بخطاب « أخلاقي » على غرار القصيدة « الوطنية » مثلاً ، فإنه يعيد إنتاج الموقف الشعورى النفسى النمطى نفسه لدى الشاعر العربى القديم ، من حيث تركيبة النص من مقدمة ومجاورة وانتقال و« غرض رئيس » ، والموقف الكلاسيكى « الحديث » ، من حيث إشاعة جو الكتابة والتفجع ، ومن ثم يدخل في حوارية - مقنعة وصریحة في الوقت نفسه - مع نصوص هابطة كثيرة ، سواء كانت شعرية تنتمى إلى الشعر بالمفهوم الحرفى ، أو إلى المفهوم بالمفهوم اللغوى - الاجتماعى الثقافى كما يتصور « باخثين » . وهو يصنع ذلك باختيار نبرة للكتابة تتم تحت « ضغط التاريخ والثقافة »<sup>(٢٠)</sup> ، و« وسط نوع من المستودع اللازمى للأشكال الأدبية »<sup>(٢١)</sup> . ومن هنا تستوى ذكرى « الحدث » - سقوط أدنة - وذكرى الكتابة التي « تظل مختلفة بذكرى استعمالها السابقة »<sup>(٢٢)</sup> ، وتصير مسألة « البحث » في عمقها حواراً مع الحق بالنسبة للنص والشاعر على السواء ، أو تصير هي الكتابة - الاختلاق ، صياغة ومعنى ورؤية .

#### الهوامش :

- ( ٣ ) مدخل إلى التحليل النصى ( بالفرنسية ) - فرانسوا زجاردى / روبر لافون - لاروس ١٩٧٦ .  
( ٤ ) معنى أنه ذولقة « ثانية » يتركب منها القول الشعري عند الإنجاز والصياغة .  
( ٥ ) « القاموس الموسوعى لعلوم اللغة » ( بالفرنسية ) - سري ١٩٧٢ - انظر مادة « نص » Texte ص ٣٧٥ .  
( ٦ ) معجم السيميائية Semiotique - جوزيف راى - ديوبوف - بوف Puf مادة Texte ( بالفرنسية ) .

- ( ١ ) انظر كتاب « في سيمياء الشعر القديم » دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٢ .  
( ٢ ) نفسه - ص ( ٢٨ ) - انظر الترسمة المقنعة بوصفها تصوراً للقرائة الشعرية مع تأكيد أن البحث في « القصيدة » L'intentionnalite « لى حد ذاته يحتاج إلى تبرير معرفى قد يجاوز اللغة الشعرية إلى اللغة الطبيعية . وبهذا قد نتعدى مجال بناء التصور النظرى لتحليل هذه اللغات واستخدامه في « الشعرية » ، لنفتح مجال فلسفة اللغة والمنطق و« الثقافة » .

- (٢٩) انظر الإستطفا ونظرة الرواية - ميخائيل باختين - ص ١٥٣ جاليمار ١٩٧٨ - باريس .
- (٣٠) نفسه . الصفحة نفسها .
- (٣١) علونا ألا ننسى تعليق الهامش في (الشوكلات) ، وهو الوارد في الاستشهاد الرابع عشر في الكتاب ذاته . وجاءت الأنباء ... إلخ .
- (٣٢) و (٣٣) و (٣٤) - م . م . في هامش (٢٨) ، ص (٥٢) وما بعدها .
- (٣٥) انظر درجة الصفر للكتابة - بارت - ترجمة محمد براءة - ١٩٨٠ الرباط ، ص ٣٩ .
- (٣٦) و (٣٧) و (٣٨) نفسه ، ص (٣٧) .
- (٣٩) انظر بنية النص الفني ، م . م . في هامش (٩) ، الفصل نفسه .
- (٤٠) الإستطفا ونظرة الرواية - م . باختين م . م . ص (١٢٣) .
- (٤١) عندما يقول شوقي مثلاً في البيت السادس :
- ٦- لم يُظفر سائها ، وهذا ماتم  
لبسوا السواد عليك فيه وقاموا
- (٤٢) يقول الشاعر في البيت التاسع :
- ٩- والدمر لا بالو المالك منلراً  
لإذا غفلن فما عليه ملام
- (٤٣) انظر لذلك تحليلاً دقيقاً ومعمقاً في كتاب « في سيمياء الشعر القديم » ، للدكتور محمد مفتاح م . م . في الهامش رقم (١) .
- (٤٤) انظر الإحاطة ... ، ج ١ ، ص (١٥٧) .
- (٤٥) انظر الإحاطة ... ، ج ١ ، ص (٣٣٧) ومن خالص شعره في هذا الباب :
- نسبت على علم بفائلة الدمر  
ونعلم أن الخلق في قبضة الدمر  
ونركن للندبا اختاراً بفهرما  
وحسبك من يرجو السواء من الضر  
ومطل بالمزم الزمان سفاهة  
فيوم إلى يوم ، وشهر إلى شهر
- (٤٦) انظر كتاب « في سيمياء الشعر القديم » ، ص (٦١) إلى ص (١٣٨) بهذا تحليل هذه الوظيفة .
- (٤٧) نفسه - ص : ٥١
- (٤٨) انظر البيتين الثامن عشر والتاسع عشر :
- لو أنشروا الإصلاح كنيت لمرشهم  
ركناً على هام النجوم  
١٩- وهم يقيد بمفهم بمفناً به  
وليسوا هذا العالم الأوام
- (٤٩) انظر « الإستطفا ونظرة الرواية - م . باختين - فصل : التمدد اللغوي - من ص : ١٢٣ إلى ص : (١٥١) - جليها - ر . ن . ر . ف . - باريس (٧٨)
- (٥٠) درجة الصفر للكتابة - م . م . ص (٣٨) .
- (٥١) نفسه - نفس الصفحة .
- (٥٢) نفسه - نفس الصفحة .

- (٧) ثورة اللغة الشعرية (بالفرنسية) - ص : ٨٣ - ٨٤ - ص : ١٩٧٤ .
- (٨) القاموس الموسوعي ... ص : ٤٤٧ .
- (٩) بنية النص الفني - ص (٨٩) وما بعدها . (بالفرنسية) .
- (١٠) نفسه ، ص (٩٤) .
- (١١) نفسه ، ص (٩٦) .
- (١٢) « الإله الخفي » - لوسيان جولدمان - جاليمار ٥٩ ، ص (٢٦) . (بالفرنسية) .
- (١٣) انظر الشوكلات لتبين عدد الأبيات و « فضامها » « الكاليجرائ » وتوزيعها على بياض الصفحات ، وتحتوي هذه القصيدة على (١٠٤) بيتاً .
- (١٤) انظر « درجة الصفر للكتابة » - (بالفرنسية) وترجمة محمد براءة - دار الطليعة و « ش . م . ن . م . » ، أكتوبر (١٩٨٠) .
- (١٥) انظر « الشوكلات » ، ص : ٢٨٧ - التعليق الوارد بعد القصيدة في الهامش .
- (١٦) انظر قول الشاعر :
- ١٥- زمموك ماً للخلافة ناصبا  
وهل للممالك راحة ومنام ؟
- ١٦- ويقول قوم كنيت أنام مورد  
وأراك سائفة عليك زمام
- ١٧- ويرك داه الملك ناس جهالة  
بالملك منهم حلة وسقام
- ١٨- لو أنشروا الإصلاح كنيت لمرشهم  
ركناً على هام النجوم
- ١٩- وهم يقيد بمفهم بمفناً به  
وليسوا هذا العالم الأوام
- ٢٠- صود الشمس شق ، وألمحها إذا  
نظرت بغير حيوين الهام
- ٢١- ولقد يقام من السيف ، وليس من  
عشرات أعتاق الشعوب ليام
- (١٧) انظر كتاب « الفكر الاجتماعي والسياس الحديث » (في لبنان وسوريا ومصر) ، ص ١٧٩ - ترجمة بشير السباعي - دار ابن خلدون - ط : ١ - ١٩٧٨ .
- (١٨) و (١٩) و (٢٠) و (٢١) المرجع نفسه ، ص (١٧٦) .
- (٢٢) ولا ننسى أن جميع مفاتيح الاتجاه التقليدي في الشعر العربي ينضون تحت لواء المحافظة ، بما هي لمدبولوجية فنية .
- (٢٣) نفسه ، ص (١٣٥) - ثم كتاب « الفكر العربي في عصر النهضة » - ألبيرت حورال ، دار النهار ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٧ .
- (٢٤) انظر مجلة Littérature (أوب) ، عدد : ١٢ ، ص : ٣ إلى ص : ١١ ، ديسمبر ١٩٧٣ ، لاروس - باريس .
- (٢٥) انظر كتاب « Poétique » ، سلسلة « ما البنية » ٩ - ص / بوان - عدد (٤٥) ص ١٩٧ ، باريس .
- (٢٦) م . م . في الهامش (١٧) ، ص (١٣٢) .
- (٢٧) انظر « الفكر العربي في عصر النهضة » - م . م . ص (١٣٩) .
- (٢٨) انظر « أبحاث في التحليل السيميائي » - ص / بوان - ص ٥٣ - ٦٩ (باريس) .

## البنية الدرامية

### في القصيدة الحديثة

#### دراسة في قصيدة الحرب

على جعفر العلاق

١ - يظل للشاعر في استجابته للتجربة - أيما كان نوع هذه التجربة ، ومستواها - مجموعة من الممكّنات للتعبير عن هذه الاستجابة ، أحدى مجموعة من الوسائل التي يمكنها - مع ما بها من تنوع واختلاف - أن تجسد تجربة الشاعر بطريقة عميقة ومفتمّة .

لقد ارتبط الشعر ، منذ البدء ، بمستوى شخصي جعله ، على الدوام ، أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس ، بما لها من توتر وبساطة ؛ من تصدع وجبروت ؛ من نشوة ولجاجة . وظل للشعر هذا الامتياز الغريب ؛ أحدى قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي أو العام تعبيراً حياً ؛ وظل له ، أيضاً ، ولأسباب عملية ووجدانية ، أنه الحارس البقظ على مشارف الروح ؛ يرقب دغائها وأمطارها ، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومتاعب ، ويقدم لها العون للتعبير عما تريد قوله .

وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته ، في الأهم الأغلب ، صلة غنائية ، فإن ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن ، في يوم ما ، بعيدة عنه ؛ فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري ، تنطوي على عناصر الصراع ، والتصادم بين أهواء وأفكار ، وإرادات .

يقول الناقدان كلينث بروكس وروبرت بن وارن :

إن كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما ؛ والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة . إنها استجابة لموقف محدد ؛ لذلك فهي دراما صغيرة ، أو دراما كبيرة أحياناً<sup>(١)</sup> .

ومن الواضح أن كلام هذين الناقدين يتفصّل الدراما الكامنة في كل قصيدة ؛ أي يبحث عن بذور الصراع في الأفكار والأحاسيس والأفعال في كل نص شعري ، مهما كان حظها من البروز أو الخفاء . غير أن الشعر ، وبفضل التطور الكبير في مستويات التفاعل بين فنون التعبير الأخرى ، أخذ من هذه الفنون المجاورة له ، وأفاد من إمكاناتها ، وتفاعل معها تفاعلاً حياً ، وبذلك ازداد غنى وتوتراً ، وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وأفكاره بطريقة فاعلة . إن الشعر ، اليوم ، يهرب أبعاداً وحقوقاً لم يعهد لها من قبل ، ويواجه ، نتيجة لذلك ، تجارب وأفكاراً وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقاً ؛ وهذا ما يحتم عليه أن يبحث عن وسائل للأداء أعمق تأثيراً .

إن الوشيجة الغنائية ، التي أشرنا إليها قبل قليل ، ما عادت هي

وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه ، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها . ما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أمر أكثر من ذلك وأشد منه تعقيداً ؛ إنه استيعاب هذه التجربة ، وتمثلها وجدانياً وفكرياً من جهة ، والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى ؛ أي ، وبعبارة أكثر تحديداً ، استخدام الوسائل الدرامية ، أو بعضاً منها ، لإكساب هذه التجربة شكلاً ملائماً .

ومن الطبيعي القول إن العلاقة بين التجربة والممكّنات الدرامية فيها ليست علاقة آلية أو محتومة ؛ أي أن الدراما لا تكمن في تجربة القصيدة حكماً ، وليست جزءاً آلياً منها ؛ وهي ، أيضاً ، ليست صفة من صفاتها ، أو خاصية من خصائص التجربة توصف بها ، أو تنسب إليها على الدوام . ليس هناك تجربة درامية في حد ذاتها ؛ أي قبل أن تأخذ طريقها إلى القصيدة ، أو - على الأصح - قبل أن تمر من خلال حواس الشاعر وفكره وهما في حالة من اليقظة والحياة بالغة الرهافة .

تظل التجربة ، قبل أن تصل إليها يد الشاعر مادة أولية ، وتجربة حيادية مطروحة للجميع . وهي في وصفها هذا لا تقبل التحديد



أو الوصف الحاسم . وغالباً ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائية ودرامية معاً ، وفي الوقت نفسه . إن ما يحدد لها هذه الصفة أو تلك شيء خارج تركيبها الداخلي وسياق حركتها ، إنه الشاعر ، وبالأحرى طريقة تفكيره في التجربة وتمثله لها . فالتجربة قبل أن تصبح تجربة شعرية ، أي قبل أن تدخل هذا الكون العجيب ، قبل أن تأخذ لها شكلاً شعرياً محسوساً ، لا تقبل وصفاً أو تحديداً نهائياً .

إن التجربة ، قبل دخولها مختبر الشعر ، تظل قابلة لأن تصبح هي وشيئاً آخر ، هي ونقيضها في الوقت ذاته . إنها ، بتعبير آخر ، حدد من التجارب والأشكال يساوي حدد الشعراء الذين كتبوها ، أو كتبوا عنها أو حولها ، والأشكال التي تتخذها التجربة تتمدد بتعدد ما لفصائد هؤلاء الشعراء من صيغ وأساليب .

كيف يمكن للتجربة أن تنشط إلى هذا العدد الهائل من التجارب ؟

لاشك أن منهج الشاعر في إحكام صلته بالتجربة ، وفي تشريحها ، وآخرها في التعبير عنها ، هو ما يحدد درامية التجربة أو غنائيتها . وهو ، أيضاً ، ما يمنح هذه التجربة شكلها المادى المحدد الذي يضمن لها ، في النماذج الشعرية الموفقة ، التفرد والفاعلية .

إن اختيار زاوية النظر إلى تجربة ما ، أمر بالغ الأهمية ، إذ إن هذا الاختيار ، إذا كان ناجحاً ، يفتح أمام الشاعر الباب على الإمكانات التعبيرية في تلك التجربة ، ويسر له ، من ثم ، معالجة الزاوية المختارة منها بطريقة ملائمة .

ويرتّب على ذلك أن نشير إلى أن زاوية النظر هذه لا بد أن يرتبط بها ، أو ينبثق عنها ، نزوع إلى الاختيار : اختيار البؤرة الأكثر تفعراً في التجربة المراد التعبير عنها ، البؤرة التي تكمن فيها الدراما . إن ذلك كفيل بتوفير مزية درامية مهمة للقصيدة ، تعتمد ، بالتأكيد ، على :

مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهرى ( على الأقل من منظوره الخاص ) ، والاستغناء عن التفاصيل غير الجوهرية<sup>(٢)</sup> .

وما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية ، أي أنها ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة ، بل هي على العكس من ذلك تماماً . إن جزءاً كبيراً من الثراء الدرامى للتجربة أنها تكتسب نحوها من خلال نمو القصيدة نفسها ، أي أن الدراما ، هنا ، ليست في « تجربة ما » يجري التعبير عنها ، بل تكمن في « العملية » التي تتشكل بها هذه التجربة داخل نص معين . ويتميز آخر ، إن الدراما تندرج في العملية ذاتها ، عملية « تشكيل » التجربة ، ومنحها حياة محددة مع نمو القصيدة نفسها . وهنا يتجسد جانب كبير مما في القصيدة من رشاقة ، وحيوية ، وإمتاع . لذا :

فإن ما يفتننا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها النهائية ، بل متابعتنا للعملية التي بواسطتها يتم الوصول إلى تلك الفكرة<sup>(٣)</sup> .

إن ذلك يمثل أيضاً فرقاً جوهرياً بين نمطين من الغنائية في الشعر : الغنائية التقليدية والغنائية الحديثة<sup>(٤)</sup> ، ففي الوقت الذي يعبر فيه الشاعر الغنائى التقليدى « عن فكرة جاهزة سلفاً » ، فإن الشاعر في النمط الغنائى الجديد « يكتشف فكرته من خلال تفاعلها الجدلى مع العالم الخارجى » . وواضح أن النمط الثانى لا يتعارض مع النمو الدرامى في القصيدة ، بل يضيف إليه غنى وتوتراً تعجز الغنائية التقليدية عن توفيرهما .

في التعبير الدرامى عن موضوع ما ، لا بد للشاعر من أن يحتشد بعدة استثنائية . وهذه العدة تتنوع كثيراً ، فحين لا ينهض الحوار وحده ، مع أنه ملمح درامى ، بمهمة الأداء الفاعل ، يمكن للحوار الداخلى ، أو الحوار الدرامى ، أو المناجاة ، أن تؤدي دوراً فعالاً في ذلك ، إلى جانب وسائل درامية أخرى ، كتعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية .

لا بد للشاعر من الوصول بتعبيره الشعرى إلى أقصى آماده من التوتر والتأثير ، كما ينبغي لتبرته ، في أدائه الدرامى ، أن تتوفر على قدر من التمرج ، والتباين . لا بد لها من أن تعلو وتهب ، تشف وتكسر ، تتسع وتضمر ، تصفى إلى أنين الروح تارة ، وتضجر بالصراخ الدامى تارة أخرى ، تتحدث بهمس فاجع طورا ، وتصدح بمرح بهيج طورا آخر .

ومن المؤكد أن ما يزيد في عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكتيف . إن اختيار الشاعر للجوهرى من أجزاء تجربته ، كما أشرنا سابقاً ، مرتبط ارتباطاً حميماً بهذا الأمر . إن ما يجعل الفعل الدرامى في القصيدة فعلاً مشعاً وضاجاً بالدلالة ، قدرة الشاعر على بناء الحدث بناءً لماحا ، بارها ، شديد الروافدة . إن أى तरहل في تفاصيل الحدث ، أو انشغال بالعارض منها ، سيضيع على الشاعر ، بكل تأكيد ، فرصة اقتناص التجربة ، أو ، على الأصح ، العثور على أكثر أجزائها حرارة . إن الفعل الدرامى ، كما يشير الناقد الأمريكى هوراس غريغورى :

لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثاً ، بل يضبط ويكتف ، ويحمل طاقته عن طريق التشبيه ، والتناقض والنكته ، والإيقاع ، والغاية ، وغير ذلك من معتمدات الفن الشعرى<sup>(٥)</sup> .

إن وسائل كهذه ، فيما لو أحسن الشاعر استثمارها ، كفيلة بأن تضمن للتجربة المعبر عنها مستوى درامياً من الأداء فعالاً ومقنعاً ، وتضمن للشاعر ، كذلك ، نبرة من الصدق والحيوية .

إن هذا النزوع إلى التكتيف يضاعف ، قطعاً ، من الشحنة الدرامية للقصيدة ، أخصى توتر الروح وحركتها ، هذا من جهة ، ويسهم ، من جهة أخرى ، في صقل طريقة الأداء وتخليصها مما قد يعترضها من خمود أو تفكك .

٢ -

وإذا كان ما قلناه ، حتى الآن ، صحيحاً فيما يتعلق بالتجربة عموماً ، حين تكون القصيدة مهداة لجمهورها وتجهزها ، فإن الأمر ، لاشك ، سيكون أكثر حقيقيّة حين يتعلق بتجربة الحرب ، بما لها

وفيه من عناصر وتفصيلات متشابكة ، وما تتصف به من سعة وشمول .

الشعر والحرب .

— كيف يمكن لها أن يتوحدا داخل النص الواحد ؟

— ما المستويات الممكنة ، ولا أقول المستوى الواحد الممكن ، للعلاقة بين القصيدة وحدث هذه الضخامة ؟

إن الحرب ، حل الرخم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة ، هي صدام إرادات من طراز خاص . إنها ، بعبارة أخرى ، صراع حضاري وفكري بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصباً على الحوار ولغة الجدل المفتوح . لذلك لا بد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض ، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى ، مدمرة وفاجعة . وحين يعمز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين ، وحين يصل الصلف بإحداهما أقصاه ، فلا بد للأرض من أن تسع لشظايا هذا الصراع الدامي بينهما .

وإزاء هذا الصدام المدوي يجد الشاعر نفسه مرتبطاً بوطنه أعمق الارتباط ، ذلك بأن هذا الصدام يستهدفه في أعمق خصائصه : ثقافته ، ولغته ، وراثته . إنه يستهدف قصائد الشاعر مثلاً يستهدف دمه . وهل الرخم من أن الحرب هي عدوان على وطن كامل ، إلا أنها تأخذ ، بالنسبة للشاعر ، شكل عدوان شخصي عليه ، حضارياً ونفسياً ، يهدف إلى إلحاق الأذى بأعز ما يتسبب إليه : قصائده ، أعنى روحه وهي تخرج إلى الكون في ثياب من لغة وحين . إن الشاعر حين يهب لمواجهة العدوان والكرامية فإنما يعبر عن ولاء عميق لوطنه ، مجسداً في أشكال بالغة البهاء من اللغة والثقافة .

إن جزءاً لا يستهان به من الشعر العراقي الحديث ، المكتوب من الحرب ، يتسلح بالتراث رمزا وأفكاراً وقباً مما يتصل بالصدام ، والبسالة ، والموت دفاعاً عن الأرض . ومن المؤكد أن لجوء الشاعر إلى هذا المخزون يؤكد صلة الشاعر بتراته ، ويؤكد ، من جانب آخر ، أن علينا أن نستعين بكل ما لدينا من موروث ثقافي ووجداني لمواجهة ما نعرض له من تحديات .

إن الشاعر العراقي الحديث حين يستحضر موروثه العراقي والعربي ، من رموز للفروسية ، أو الحكمة ، أو المغامرة ، فإنما يكشف عن حيوية هذا الموروث وفاعليته ، ويؤكد أن هذه الأرض المحصنة بالبسالة والحكمة ستظل ، كما كانت ، وجهها آخر لتلك الحضارة القديمة ، وامتداداً حياً لتفتحها العميق . وهو حين يسمي إلى التعبير عن هذه الصورة فإنه لا يجد كمالاتها إلا في رسم الصورة المقابلة ، الواقعة في الجانب الآخر ، أعنى صورة العدو ، حيث يستبدل بالحياة الموت ، وحيث تساق الطفولة والأشجار والأهالي إلى مذبحه كبرى .

هذا وجه من وجوه هذه الدراما الكبيرة ، هذه المواجهة الضارية التي يسهم الشاعر العراقي الحديث في التعبير عن مكتونها الحضارية والنفسية والوجداني بأساليب متنوعة . وهو حين يفعل ذلك فإنه لا يسجل شهادته على هذه المرحلة بما فيها من مجد ومشقة وبسالة فحسب ، بل يؤدي دوراً يلقي به بوصفه شاعراً يتعرض وطنه للعدوان ، ويعيش في أخريات هذا القرن الذي وصل الدم والأنين فيه حتى حافته الأخيرة .

ما عادت الحرب ، بعد أن طال بها الأمد ، مجرد صدام على الحدود ، أو تماس بين قطعات عسكرية ؛ لقد أخذت مداها في مناحي الحياة كلها ، وأخذ الدم والشظايا يغمران كل شيء ؛ ذاكرة الشاعر ، وحجارة الطريق ، والشب وأسرّة الأطفال ، والريح والأغصان ، والنساء والقصائد والأرصعة .

لقد كان الشاعر العراقي ، في تعامله مع الحرب ، ينوع في نقطة التماس مع هذه التجربة الهائلة — ينوع في اختياره المركز الذي ينظر من خلاله إلى تفصيلات هذا الحدث الخارق . وتبعاً لذلك فإن طريقتيه في التعبير عن هذا الموضوع تتعدد وتختلف ؛ فأنت قد تجد المنحى الدرامي يحمل حمزاً كبيراً في نتاج شاعر ما ، أو في نتاج مجموعة من الشعراء . وقد تلاحظ ، في الوقت ذاته ، أن نزوها تأملها يميز تجربة هذا الشاعر أو ذاك وهو يتعامل مع موضوع الحرب . ونظراً للإمكانية قائمة على الدوام لوجود عدد كبير من القصائد التي تقنع بالوصف ، وتكتفي به ، دون أن تنحصر إلى أعماق الحدث ، أو تتحرى ما فيه من تفجر وغنى وجداني وفكري .

لا شك أن الشعر العراقي قد أسهم بفاعلية كبيرة ، في التعبير عن تجربة الحرب . دخل خطوط اللهب والدمار والفجعة ، وجرب مناطق الذعر والمغامرة ، وما زال يعلق بروحه ونبرته وملاحمه الكثير من الشظايا ، والدم ، والكدمات .

ومن البديهي أن حرباً بهذا الشمول والسعة لا بد أن تخلّف كما هائلاً من الشعر المكتوب عنها أو حولها ؛ الأمر الذي يجعل من الصعب على الباحث أو الناقد رصد هذا النتاج الشعري كله أو دراسته .

إن طموح هذه الدراسة لا يجاوز الوقوف على درامية التعبير الشعري في قصيدة الحرب ، أو ، حل الأصح ، في بعض نماذجها المتميزة . ودرامية القصيدة هنا لا تعنى ، بالضرورة ، أنها تختص بالإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً غناها بالحركة الداخلية : بالفكرة ونقيضها ، بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ؛ وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . ولقد كانت هناية يوسف الصائغ ، وحيد سعيد ، وسامي مهدي ، وباسين طه حافظ ، بدارمية التعبير الشعري سبباً في اختيار نماذج من أشعارهم مجالاً تطبيقياً لهذا البحث . إن مناحهم في بناء القصيدة على أساس درامي يفصح عن نفسه في نماذج غير قليلة من قصائدهم .

— ٣ —

ونحن نتأمل مصدر تأثير شعر يوسف الصائغ نلاحظ أنه يداهمنا من منافع متعددة . إن حركة القصيدة لديه عرض درامي ، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة ، ويحركه ذكاء وبراعة يبعثان على الدهشة . إن الدفق الشعري الحافل بالشجن والحركة والأداء التهجي الأسر يخفي وراءه صنعة شعرية كبيرة ، وجهداً عميقاً مدروساً ، ومعرفة بخفايا العمل الشعري ومشكلاته . غير أن شيئاً من هذه الصنعة لا يظهر على السطح ؛ لأن يوسف الصائغ ، كما قيل عن بروننج ، يتفنن في إخفاء فنه .

إن تعدد الأصوات في قصيدته يلعب دوراً كبيراً في بناء أحداث الدرامي وتصميمه ؛ فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع ، تسهم جميعاً

في الهوى بكثافة الحركة الدرامية ، وإكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن .

يحاول يوسف الصائغ دائماً أن يوفر لقصائده ، الطويلة منها بشكل خاص ، تبايناً في الثبرة ومستويات الأداء . إن نبرته قد تخفت حتى تصبح همساً عذبا ، أو تعلو لتصبح خطابية مباشرة . وهو قد يتنوع في الأوزان الشعرية ، أو يتسلل من أحدها إلى الآخر بطريقة ماهرة خفية ، وقد يجمع إلى النثر أو ما يشبه النثر ، أو يعتمد على الإفادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية حيثما وجد أن ذلك يساعد على التجويد في الأداء .

والبنية الدرامية لدى يوسف الصائغ لا تتوقف عند حد التنوع والثراء في الأوزان والإيقاعات ، بل تذهب أبعد من ذلك . أحيانا يكون غنى القصيدة في الحالة الوجدانية ، التي تعبر عنها ، في رفاة تحولاتها . والشاعر يثرى هذه الحالة دائما بأشكال من الاستعارات والإيماءات إلى أعمال أخرى ، أي الارتباط بالجهود الإبداعية الأخرى بصلة من التفاعل ، أو التضاد ، الألفة أو التقاطع . إن ذلك يتجلى في الكثير من إشارات يوسف الصائغ وإحالاته إلى الأغاني ، والموروث الديني ، والشعر القديم ، والفولكلور .

لا شك أن ليوسف الصائغ مقدرة كبيرة على تجسيد أفكاره وهواجسه وإعطائها أشكالا حسية مؤثرة . إن الحوار ، المناجاة ، والحوار الداخلي ، والحلم ، والذكرى ، والمشهد السينمائي ، واللوحة - كل ذلك يمثل وسائل عميقة الأثر في التعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية .

بدم امرأة ،  
من أهل المهور ،  
غمست يدي ..  
وسأرسم سيدة ،  
رمزا لعراقي منصور ،  
فاقترحوا ، أنتم ..  
ومضة عينها ..

وأضيفوا ضحكة طفلين صغيرين .. إليها .

بهذا المشهد الشعائري الدامي تبدأ « سيدة الأهوار » (٩) . سيدة وطفلان عنصران من عناصر النمو الدرامي في قصيدة يوسف الصائغ هذه . وإذا أضفنا إليهما عناصر أخرى لا تقل عنهما قوة ، نكون إزاء مجموعة من الركائز الدرامية التي تستند إليها حركة القصيدة ، وتكتسب منها دلالتها النامية . إن هذين العنصرين يأخذان مداهما من خلال صلتها بالعناصر الأخرى التي تتكاتف جميعا ، كما سترى ، للوصول بالحدث إلى ذروته الدرامية الأخيرة .

وما يلفت النظر أن شخصية الشاعر/أو الراوي تمثل نقطة ارتكاز مهمة في هذه القصيدة ، وهي شخصية تؤدي دورا حاسما في تصور الحدث ، والربط بين انتقالاته الدرامية ، وخصوصياته . ومن الطبيعي أن هذه الشخصية لا تمثل إلا وسيلة درامية اختارها الشاعر لتقوم بهذا الدور المركب ، فشخصية الراوي هنا تتسع لتعني ، ضمنا ، قوة التاريخ أو ضميره ، وهو يشهد على بطولة امرأة خارقة . ولا يقتصر دور هذه الشخصية ، كما قلنا ، على الربط بين الأحداث أو التعليق

عليها ، ولا يقتصر على كونها فضاء مفتوحا تتدلع من خلاله الأحداث والتفاصيل ، على الرغم من أهمية هذا الدور وحيويته .

إن الشاعر ، ومن خلال شخصية الراوي ، يبدأ قصيدته بمشهد افتراضي ، أو مشهد يعيد فيه رسم حادثة فعلية . ويقوم الشاعر ، وهو رسام أيضا ، برسم هذا المشهد بدم امرأة قتيلة ، ثم يشرك الآخرين ليضيفوا بعض التفاصيل ، يكملون بها هذا المشهد الدامي . ومن المتع أن نلاحظ ، هنا ، أن دور الراوي يشبه كثيرا دوره في المسرح الملحمي ، حيث رواية الحدث تتم على الخشبة ، وحيث يقوم المخرجون بالإسهام في تطوير العرض المسرحي وتنميته .

وبالإضافة إلى ذلك ، استخدم الشاعر تقنية خاية في البراعة في قصيدته هذه . إن يوسف الصائغ شاهراً يبدو مزحوماً أبداً بهوسف الصائغ رساما ، لذلك فإن قصائده في الغالب ، يشترك في كتابتها اثنان : الشاعر والرسام . لقد استطاع ، وفي هذه القصيدة ، ببراعة واضحة ، أن يخلق مناخا دراميا حيا من خلال نمط من التزاوج الحى بين الشعر والرسم .

يرسم الشاعر مشهدا من مشاهد القصيدة ، ويكمله بالأساسي من التفاصيل والألوان والشخصيات ، ثم يفتح إطار اللوحة المرسومة ، يجردها من خطوطها الخارجية ، فتبهر محتوياتها ، ومبهم الشخصيات إطارها المرسوم ، ويتدفق الحدث على الأرض ، فيتناثر الدم المر والشظايا . لتأمل تكملة المشهد الافتتاحي :

وأنيروا عشرة أعمار ..

بعد قليل ،

تقبل سيدة الأهوار ..

طافية .. كالشجرة فوق الماء ..

تحمل في يدها اليمنى

أرغفة حمراء ..

وفي اليسرى . فاكهة من نار ..

ما يزال الراوي يطلب من المشاهدين مشاركته في إنشام المشهد ، وإضافة ما يحتاج إليه من لمسات . ونلاحظ هنا أن الراوي يكف عند هذه النقطة عن مطالبة الحاضرين بإنشام العرض ، ويبدأ هو نفسه ، من الآن فصاعداً ، في رواية الحدث الدرامي تارة وتصوره تارة أخرى ، ولا يعود إلى إشراكهم ، أعني المشاهدين ، إلا في المقطع الأخير من القصيدة .

لقد أكمل الشاعر/الراوي رسم اللوحة ، وهو الآن جاهز لكسر الإطار عنها ، وتحريكها على الأرض ، بما تتضمنه من طفولة وأبوثة دامية وشظايا . وبها هو ذا يبدأ بتصوير الحدث :

ورويدا ..

ستهب الريح ،

وتنفخ في هذا القصب الساكن ..

ويطوف على الماء

صدى ناي.

بعد مغيب الشمس ، يردّ :

« تسواهن . . . تسواهن . . . »  
ثم يسود الصمت . . .  
لحظات . . .  
ويجيء صدى الطلقات . .

وكما أكمل الشاعر رسم اللوحة هنا ليطلقها بعد ذلك ، فإنه يعيد الكرة بشكل بارع أيضا في القسم الأخير من القصيدة :

من أجل منك الليلة . .  
ياسيدة التهرئين ؟ . .  
إني بدمايك أغمس حد السيف ،  
وأرسم سيده ،  
فوق جدار الدار . .  
أرسم طفلين ،  
وعشرة أقمار  
أرسم هذا البلد الأمن . .  
وأقص على الأطفال ،  
حكاية « تسواهن » . .

إن الراوية الآن لا تطور الحدث فحسب ، بل يتعرض هو نفسه إلى نوع خاص . لقد كان ، في المشهد الافتتاحي من القصيدة ، أهزل لا يحمل شيئا يمكنه من الدفاع عن نفسه . وهو حين هم يرسم صورة السيدة لم يكن يملك غير يد عزلاء :

يدم امرأة ،  
من أهل الهور ،  
غمست يدي . .

أما في المشهد الجديد فإنه يحمل سيفاً ذا حد « إني أغمس حد السيف » ، وكان قد أوكل إلى الحضور ، في المشهد الأول ، إضافة ضحكة طفلين إلى السيدة ، كما أوكل إليهم أيضا إنارة الأقمار العشرة . أما الآن فهو يبدأ وأثقا من نفسه ، مؤكدا قدرتها على الفعل : « إنه » يرسم صورة السيدة ، والطفلين ، والأقمار العشرة ، والبلد الأمن ، ثم يقص على الأطفال حكاية هذه السيدة المجيبة « تسواهن » . وإذا كان الشاعر قد استخدم ، في مفتتح القصيدة ، الفعل الماضي « غمست » فإنه هنا ، يستخدم الفعل المضارع ، ولهذا الاستخدام المخاير دلالة واضحة . إن الفعل الماضي يحدد زمنا منقطعا ، وصلة منتهية لا امتداد لها . كانت تلك الصلة صلة « يدم امرأة » ، مجرد امرأة « من هي ؟ » من أهل الهور . وهذا تعميم آخر لم يعط المشهد خصوصية أو ألفة. أما الآن فإن الفعل المضارع يعبر عن صلة حارة قائمة على التفاعل والمشاركة . إن المرأة ما صادت نكرة هنا ، فبينها وبين الراوية رابطة الصلة وخطاب المعرفة . إن العبارة الأولى ( بما فيها من تنكير وعمومية ، وابتداء بالاسمية وما تعنيه من سكون ، واستعمال الفعل الماضي وما يورحيه من صلة مقطوعة ، ثم اليد المزلاء ) لم تكتسب ثوبها إلا في صيغتها الثانية ( صيغة المخاطبة وما فيها من مشاركة وألفة ، والابتداء بصيغة التوكيد الحاسم ،

والاستعاضة عن اليد بالسيف ، ثم الفعل المضارع وما يعنيه من حركة نامية متدفقة . )

ويعد أن أنجز الشاعر رسم هذه اللوحة على الجدار جاء الآن ليفعل ما فعله في المشهد الافتتاحي للقصيدة : يكسر الإطار مرة أخرى ، ويحرر السيدة من إسار اللوحة :

المزيج ثقيل . .  
والمدى ربيبة . .  
غضب . .

ورصاص . .  
وناز . .  
وسيدة تحتمي بالجدار . .  
أحكمت يدها في الزناد . .  
وشدّت . .

إن الشاعر إذ يستخدم هذه التقنية إنما يعيد ترتيب الحدث الدرامي ليقوم ، بعد ذلك ، بروايته على مشهد منا ، تماما كما يحدث في العرض المسرحي الكبير الذي يتألف من عروض مسرحية أصغر .

إن الإفادة من تقنية المسرح لا تتوقف عند استخدام الراوية ، أو العرض داخل العرض ، بل تتعداه إلى أكثر من ذلك . في القصيدة اتكاه واضح على الدور الذي تلعبه الجوقة . لقد استطاع الشاعر أن يضمن لقصيدته نموجا في مستويات الأداء ، وتلوينا في الأجواء النفسية والإيقاعية . وقد أدت الجوقة جزءا من هذه المهمة . ولو تفحصنا هذا المقطع مثلا :

وأرى سرب صبيات ،  
يزخرن مساء العيد :  
صفق ياسعف النخل ،  
أنتك بنات الهور  
أتعبن الرقص من الصبح ،  
وجاء الآن عليك الدور . . .

لوجدنا أن فيه ثراء غنائيا سيعود الشاعر إلى استثماره مرة أخرى بعد استشهاد بطلة القصيدة ، مع أنه استثمار محدود لم يرتفع كثيرا إلى التضجر الذي بلغه الحدث نفسيا ودراميا .

ولا يكف الشاعر عن التنويع في استخداماته . إن في القصيدة ، بالإضافة إلى المقطع السابق ، عددا من المقاطع التي تعكس فيها من الغناء ، الحسى الرشيق ، وتؤدي دورها في الربط بين أجزاء الحدث ، وشحنه بالحركة والدفع الإنسان :

قدماها ، عاريتان ،  
على الماء . .  
وشعرك محلول  
والمشط من الخشب المصقول  
والمرأة مدورة

وأروح أمير ،  
ما بين قتيل .. وقتيل ..

فبعد أن نفذت الجريمة ، وقتلت هذه السيدة الشجاعة ، تأخذ حركة الريح منحى آخر . إن قلب الريح يبدأ الآن ، ولم تعد حلاقتها بقصب ساكن أو قصب مذبوح . لقد صار مشهد الموت أشمل ، وأكثر مأساوية ، وأشد تعقيدا ؛ وصار حتى مجرد التمييز بين قتيل وآخر أمرا صعبا .

وإذا لاحظنا الليل ، وحركته وجدنا أن الشاعر قد استخدم هذه المفردة بنقلات ثلاث مهمة ؛ ففي البداية ترد كلمة « الليل » وقد أسند إليها فعل الميوط « فإذا هبط الليل » . إنه ليل عادي ، ومع حركة القصيدة يكتسب الليل صفات أخرى تناسب تطور الحدث والمناخ الذي يثيره :

هذا الليل بهم ..  
قطط من ظلام ..  
تفتش ، عن ولد ميت ، لتأكله ..  
وكلاب تشم المجين ..  
والرياح محيرة .. والجنين حزين ..  
أجل من مخاضك ..  
لا تلدى ..  
إن هذا المساء ..  
يفتش عن سبب للبكاء ..

ما عاد الليل الآن ليلاً عادياً ، بريئاً ، أو محايداً . إنه ليل بهم وكلمة « بهم » هنا هي أكثر من كونها صفة لونية كما يبدو . إن الليل لم يعد إنسانياً ؛ لقد صارت « البهيمية » صفته الدقيقة . هو الآن « قطط من ظلام » تفتش الأطفال الموق ؛ وهو « كلاب تشم المجين » . إنه ليل يدفع حتى الجنين إلى الحزن ، ويبحث للناس عن سبب للفتنة .

أما في السياق الثالث فإن الليل لا يرد بوصفه مفردة . إنه يصير هزيعاً ثقيلاً ، وربة تكتنف كل شيء :

الهزيع ثقيل ..  
والمدى ربة ..  
غضب ..  
ورصاص ..  
ونار ..  
وسيدة تحتوى بالجدار ..

وفي ظل هذا الهزيع تتحدد أشياء كثيرة : الغضب ، والرصاص ، والنار ، والسيدة التي تستند إلى الجدار وهي تدافع بضرارة عن الجنين ، وعن الأرض ، وعن سرير النوم .

ولقد استطاع الشاعر أن يطور حركة المطر أيضاً بشكل يتناسب مع تطور الحدث وتصاعده ، فكان المطر في تحولاته وانتقالاته حاملاً مؤثراً في تعميق الظلال النفسية ، وتشكيل المنافذ المناسبة للانتقال بالحدث من حركة إلى أخرى .

والشوق غريب الشفتين ..  
من أجل منك ، الليلة ،  
يا واسعة العينين ..

ولكى ينجح الشاعر في تأجيج حالة من البهجة الغامضة ، والشجن الجارح ، ويخلق مناخاً خاصاً هو مزيج من مشاعر الانتشاء بالموت ، والبطولة ، والجنس ، والطبيعة جميعاً ، فإنه يكرر هذه المقاطع الغنائية عبر قصيدته :

لحظات ..  
ويجىء صدى الطلقات ..

خبز السيخ يصلح للأفراح  
وزهور الحباز تصلح للجنائز

ومن المفيد أن نلاحظ ، هنا ، أن هذا المقطع يثير في الذهن خليطاً متشابكاً من عادات القرى وتقاليدها في تعبيرها عن النشوة أو الأسى ، وفي احتفالها بالموت أو الولادة .

لقد أفاد يوسف الصائغ كثيراً من عناصر الطبيعة ، ووظفها لبناء الحدث وتطوره . إن حركة الريح ، والمطر ، والليل ، لعبت دوراً مهماً في تعميق الحدث الدرامي ، وخدمة انتقالاته النفسية والوجدانية . وإذا تأملنا استعمال الشاعر لعنصر الريح ، مثلاً ، فإننا نجد :

ورويدا ..  
ستهب الريح ،  
وتنفخ في هذا القصب الساكن ..

إن الريح ستهب ، وستنفخ في قصب ساكن . ونلاحظ هنا ما يثيره المقطع من ترابط بين القصب والغناء ؛ بينه وبين الموسيقى ؛ أي بينه وبين التعبير عن المشاعر الإنسانية . إنه الآن قصب ساكن ، ربما لأن أمراً ما سحدث . وحين نرى حركة الريح وصلتها بالقصب في صيغتها الثانية :

ورويدا ..  
ستهب الريح ،  
وتنفخ في هذا القصب المذبوح ..

نجد أن الصورة تبدو كأنها مغمورة بالدم الحار وشخير الحناجر المقطوعة . إن دم القصب يملأ الريح ، ورفاهه الحزين الساخن يغمر كل شيء .

وفي النقلة الأخيرة يستخدم الشاعر حركة الريح على الشكل التالي :

ورويدا ...  
يبدأ قلب الريح ،  
فاوقد هذا القنديل ..

فحسب ؛ إنها على النقيض من ذلك ، بشر ومصائر ، وإرادات ، وانتهاءات نفسية واجتماعية وفكرية .

يقوم جزء كبير من حركة البشر في قصائد الشاعر على نمط من العلاقة بين الماضي والحاضر ؛ بين الحلم والذكرى . إن حميد سعيد يتمتع بذاكرة ريفية خصبة ، ما زال يلتصق عنيها بليل الريف وخضرته . إن أبطال قصائده ، في الغالب ، أناس ريفيون أو ممن شكل الريف طفولتهم أو صباهم . ومن الواضح أن صلة الريف بالأرض على درجة شديدة من الخصوصية . إنها علاقة التحام عضوي مادي ومحسوس ؛ ففي الوقت الذي يحول حديد السيارة ، والمبنى « الكونكريتي » ، و « أسفلت » الشارع ، مثلاً ، بين إنسان المدينة وحرارة الأرض المتربة ، ونحره من الصلة العضوية بها ، يظل الريف منفصلاً بالأرض والطبيعة ، انغماساً حيوياً لا يقبل الفصل ؛ ويظل ما تفرزه هذه الأرض من قيم وعادات ومثل نشيطاً وفعالاً في وجدانه على الدوام . لذلك فإن اختيار حميد سعيد هؤلاء البشر أبطالاً لقصائده عن الحرب لم يكن عبثاً . إن استبسالهم في الدفاع عن الأرض هو اندفاع عفوي عميق ، يعبر عن ارتباطهم بالمحسوس والحي ؛ بالطبيعة وما شكلته في ضمائرهم من قيم وتقاليدهم .

حين يحنو شاعر ما على أبطال قصائده ، وحين يبدو كأنه مفتون بهم دائماً ، فإن ذلك قد يحرمهم من أن يكونوا أنفسهم حفاً ، ويحول بينهم وبين حقهم في الفلق ، وحقهم في تأمل مصائرهم ، وحقهم في المغامرة أو التهور العذب . ومع أن حميد سعيد يفعل شيئاً من ذلك في بعض الأحيان ، إلا أن شخصيات قصائده تظل قريبة للروح ، مرتبطة بالتاريخ والأرض بوشائج متينة .

ينفض الشاعر في قصائده عن الحرب بعبه الحديث عن البطل ؛ يزيح الستار عن ماضيه ، ويفتح النوافذ التي تفضي إلى طفولة غاربة ، أو ماضٍ يضيح بالحنين والرغبات . إن دراما القصيدة لدى حميد سعيد لا تستمد معناها دائماً من عنف حركتها أو تصادم عناصرها ، بل تستمد هذا المعنى أو الدلالة من تاريخ بطلها الشخصي ؛ فبطل القصيدة ، في الغالب ، ممنحن لا بموقف درامي واحد ومحدد ، بل بتاريخه كاملاً . إنه بطل فوناريخ ، سياسياً كان هذا التاريخ أم اجتماعياً ؛ وينفض عليه حراسة هذا التاريخ والإبقاء عليه صافياً لا لطفة فيه . وغالباً ما يظل بطل القصيدة محاصراً بين ماضٍ وحاضر ؛ بين حاضر يدعو للمنازلة وماضٍ يهيب به أن يكون في مستوى التحدي . إن المخاطرة بالتاريخ ، لا المخاطرة بحياة شخصية ، ومواجهة الضياع لا مواجهة الموت ، هما جوهر الدراما لدى أبطال حميد سعيد .

إن الشاعر ، أحياناً ، يقيم كيان قصيدته لا على فرد بعينه ، بل على مجموعة من العناصر التي تتألف فيها بينها خلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث ، وتثري دلالة القصيدة . وسأختار هنا قصيدة ربما تكون أقل شهرة من قصائد الشاعر الأخرى ، التي كتبها عن الحرب ، غير أنها تشتمل على حركة داخلية متممة .

على النقيض من معظم قصائد الشاعر ، تبدأ قصيدة « صباح بصرى »<sup>(٨)</sup> بمشهد مغلق ، يسوده الارتباك وعدم الطمأنينة :

وحين يجتمه يوسف الصائغ قصيدته فإنه يستثمر جزءاً من المقطع الافتتاحي بعد أن يخضعه لبعض التغييرات التي تعكس نمو الحدث في ذروته الأخيرة :

تسواهن ..  
تسواهن ..  
تأتى كل ربيع ،  
شمعة نذير ،  
طافية فوق الماء ..  
تحمل في يدها اليمنى ،  
أرغفة حمراء  
وباليسرى ،  
تحمل أغصان الغار ...

بأن هذا المقطع خاتمة لسلسلة من الأسئلة التي تسبقه مباشرة ؛ وهي أسئلة شجيرة جارحة ، ممعنة في النبل والأسى . ولهذا السبب ، ربما ، بدت هذه النهاية كأنها لم ترتفع تماماً إلى ما في القصيدة من دراما فاجعة . يضاف إلى ذلك أن هذه الخاتمة تنتمي ، إلى حد ما ، إلى تقليد شائع في اختتام القصيدة العربية الحديثة ، حيث يعتمد الشاعر إلى اختيار عبارة سابقة فيعيد لها ، مع تغيير قد يكون طفيفاً ، ليجمع منها خاتمة لقصيدته .

لقد استطاع يوسف الصائغ أن يجعل من « سيدة الأهوار » واحدة من أهم قصائد الحرب ، وأكثرها إثارة ، لما توفرت عليه من مزيج مدهش بين الإنسان والأرض ؛ بين الموت والولادة .

٤ -

في معظم القصائد التي كتبها حميد سعيد عن الحرب ، يفسح الشاعر مجالاً استثنائياً للإنسان الفرد ، ويشكل من مواقف هذا الإنسان وما فيها من تفصيلات ، ورؤى ، مادة قصيدته وحركتها في اتجاه دلالتها وتأثيرها الفكري والوجداني .

إن نظرة إلى عناوين معظم قصائد الشاعر في ديوانه وطفولة الماء<sup>(٩)</sup> ، ( مثل العريف عبد العباس ، منصور ، محمد البقال ، النقيب جلال ، بستان عبد الله ) يكشف عن هذا المنحى ، حتى إن هناك قصائد أخرى في الديوان نفسه لا يحمل عناوينها أسماء ظاهراً ، ومع ذلك فإن شخصية ما تحلأ بهال الحركة فيها . إن قصيدة « رؤيا نصب الشهيد » مثلاً تستند في بنائها وجوها الشعائري على شخصية عبد الهادي الصالح بشكل أساسي ، كما تستند ، أيضاً ، على المرأة التي أعطت للحرب ثلاثة أبناء .

ومن الواضح أن هذا المنحى في التعامل مع موضوعه الحرب ، يمثل استجابة حارة للثقل الحسى لهذا الحدث الخطير ؛ أى أنه يعطى أرجحية واضحة لما هو ملموس وحسى وإنساني . وليس هناك ، بطبيعة الحال ، ما يمنح المشهد كشافة حسية كالإنسان ، بطفولته وعنفه ؛ بحياته وموته ؛ بعثه وحكمته .

إن الحرب ، في قصائد حميد سعيد ، ليست أفكاراً أو انشغالات ذهنية ، ليست تجريداً أو تصيدا للموضوعات تنعكس على زجاج الذاكرة



طيورٌ موسومةٌ ..

تتقى مخوفها بالصعود المفاجئ ..

إن هذا المشهد يفصح عن قلق يتشرف في جزئيات الصورة . ومع أن الشاعر لم يترك ما يدلنا على سبب هذه المخاوف فإن القارئ سيحس أن هذه الطيور ، بسبب من خبرتها بالمكان ، مسكونة بخوف دائم : دوى القصف ، انهيار الأبنية ، شظايا القنابل ، صرخات الاستغاثة . إن كل ذلك قد أصبح جزءاً حقيقياً من خبرتها المستمرة مما تتعرض له المدينة من أذى ؛ فهذه الطيور إذن تمتلك ذاكرة فزعة . غير أن المفردات التي تجسد معاني الخوف ، والوسواس ، والانتقاء ، والمفاجأة ، تعكس جواً من الريبة والحذر ، دون أن تسقط الشاعر في مباشرة تؤذي هذا المشهد الافتتاحي .

ومن الملاحظ أن المقطع الذي يل هذين البيتين هو محاولة لإكمال المشهد بتفصيلات أخرى ؛ غير أن هذه التفصيلات تظل ناقصة أو ، على الأصح ، غير نهائية ؛ فالشاعر لا يستطيع السيطرة على مرثياته نتيجة لحركتها ، أو - ربما - لقابليتها للإضافة المستمرة :

سيدة وثلاثة طلاب ..

لا ..

ها هو الرابع يظهر

كنت أريدُ تحزّي التفاصيل

لكنْ بعد المسافة ..

لا .. لا

المسافة ليست بعيدة

أنا متعبٌ .. فرح

في هذا المقطع موازنة من نوع ما تفسر ما فيه من تشوش ؛ فالشاعر لا يكاد يجزم ، لأول وهلة ، بعناصر المشهد ؛ لأنه مشهد متحرك وقابل للزيادة باستمرار كما قلنا ، ومكون من عناصر غير ثابتة ، ينسخ بعضها بعضاً :

سيدة وثلاثة طلاب < لا .. ها هو الرابع يظهر

لكن بعد المسافة < لا .. لا . المسافة ليست بعيدة .

أنا متعب < فرح .

إن المقطع ، حتى هذه اللحظة ، يمتلئ بمشاعر القلق . ليس هناك شيء نهائي يتحكم في المشهد المرئي ؛ فعناصره غير مكتملة ، وما تزال في طور التشكل والاكتمال . أما المناخ النفسي والوجداني فهو غير ثابت أيضاً . إن في أقصى المشهد ، في الخلفية البعيدة منه ، وضعا نفسياً غير مستقر . ولننظر إلى المقطع التالي :

واقتربتُ من الشرفة ..

مرتفة هذه الغرفة والفندقُ جدٌ جميلٌ .

شاعرٌ موريتاني .. يصحبهُ شاعرٌ موريتاني

لا بد أنهما يبحثان عن القافية

نخلهُ عالمة

كان تمثالٌ بدني .. يطاؤها ..

يتسم هذا المقطع ، على العكس من سابقه ، بالثبات والاستقرار والتجانس ، ويتسم أيضاً بنوع من التوازن خلقته جملة من العوامل في صياغة النص . وأول ما يلفت نظرنا هذا التقارب الصوري الداخلي في كلمات « الشرفة » ، « مرتفة » ، « الغرفة » ، الذي يبعث إحساساً بالارتياح . والشاعر بعد أن كان غير متيقن من شيء في المقطع السابق ، نجده الآن واثقاً من مشاعره ومرثياته . ولنلاحظ هنا منظر الشعراء اللذين يبحثان عن قافية . إنه يضفي على المقطع الشعري كله مسحة من المرح واللطافة ، كما يوحى بالتناظر والسمترة . إيهما شاعران متماثلان ؛ وهما معاً يبحثان عن القافية . ألا يشعرنا ذلك بما في البيت العمودي من تناظر ؟ ونلاحظ أيضاً أن هناك ترابطاً بين عناصر المشهد ، كأن بعضها يستدعي البعض الآخر . ألا نرى كيف أن كلمة « القافية » قد دفعت بالشاعر إلى التوقف في البيت التالي مباشرة ؟ ثم لتأمل جو المفارقة في المشهد : شاعران يبحثان عن قافية ( مع ما يوحى هذا البحث عن القافية من جهد وعنت ) . إنه مشهد لا يوازنه أو يتعارض معه - حضارياً وجمالياً ، إلا تمثال السياب ، هذا الشاعر الذي عمل الكثير من أجل أن تكون علاقة الشاعر بالقصيدة علاقة كريمة ، مفتوحة ، خالية من العنت والإكراه . وفي الوقت الذي يهيم فيه هذان الشاعران بحثاً عن القافية ، يسيل تمثال الشاعر غناه ووردا :

ومع أن المقطع التالي يتضمن جملة من التقابلات :

طيورٌ مشاكسةٌ .. وطيورٌ وديعة

قصائدٌ رائعةٌ .. وقصائدٌ ...

المدفعيةُ وشمٌ على صفحة الصمت

والبصرةُ وشمٌ على لغتي .

فإنه يفصح ، من خلالها ، عن شيء أساسي : الوضوح والتحدد . لم تعد هناك طيور موسومة تتفادى مخاوفها ، بل طيور تتقاسم صفاتها متضادتان : المشاكسة والوداعة ؛ مثلما تتقاسم القصائد صفات الروعة ونقيضها . ثم هناك هذا التقابل بين ما يطرز على صفحة الصمت وما توشم به لغة الشاعر ؛ بين الوشم ودوى القصف . وبعد هذا الوضوح والتحدد يجيء المقطع التالي :

طيورٌ ملونةٌ ..

وسماءُ أليفةٌ

وحل الأفي من دماء الصغار

بلادٌ مباركةٌ ..

تفتح أبوابها للغناء

امرأة من ضياء

نستدل بها .

وهو مقطع تسوده رقة وألفة واضحتان ، ونبرة صافية . وفي البيتين التاليين :

وحل الأفي من دماء الصغار

بلادٌ مباركةٌ ..

إجماعة واضحة إلى أي العلاء المعري :

وعلى الأفق من دماء الشهيـــــسدين على ونجله شاهدين .

وهي إيماء تصرف فيها الشاعر وغير في العلاقة بين أطرافها ، على نحو أضفى على المشهد مسحة من الإجلال لهذا المزيج النبيل من الدم والثورة والبراءة .

ولاشك أن قصيدة « صباح بصرى » قصيدة للسلام والحرب معا ، استطاعت من خلال هذه الانتقالات والصور المتقابلة أن تجسد قدرا غير قليل من الحركة الداخلية في كيان العمل كله للوصول إلى معناه النهائي ، حيث تتوحد الصورة والقصيدة في دلالة حية واحدة .

—

وفاجئنا شعر سامي مهدي — على النقيض من قصائد بعض من شعراء جيله — وفاجئنا ببساطة عذبة دافقة ، لكنها بساطة ظاهرة تكشف ، بعد التأمل فيها ، عن مغزى داخل هادئ لكنه عميق . وبين البساطة الظاهرية وازدحام الداخل بالمعنى والحركة تكمن الدراما الحقيقية في قصائد سامي مهدي .

وما يساعد على الإحساس بهذه البساطة الخارجية أن قدرا كبيرا من شعر سامي مهدي يقوم على « رواية » لحدث ما ، وفي معظم الأحيان تكون رواية هذا الحدث مترابطة نامية لا تعقيد فيها . ومن خلال الهيكل القصصي للقصيدة يتسع المعنى ويتشعب . إن أجزاء القصة وما تحتوي عليه من غفلات في الحركة ، لا تعكس إلا القليل من التوتر الداخل في القصيدة ؛ أما شحنة الدراما الحقة فتظل كامنة هناك ، وراء ذلك النسيج القصصي الرشيق .

تصل رغبة سامي مهدي في التركيز ، في بعض قصائده ، حداها الأقصى . إنه يجمع ، أحيانا ، في انتزاع كثير من التفاصيل والألفاظ التي قد يراها عبثا على الحدث أو القصيدة ، بحيث لا يبقى إلا على الغفلات الأساسية لذلك الحدث ، تاركا في خلالها بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارئ وذاكرته .

لا تنبثق الدراما في شعر سامي مهدي دائما من الحركة المباشرة ونقيضها ، بل تنبثق ، في معظم الأحيان ، من مغزى ما يظل مفتوحا على نقيضه ؛ من فكرة تثير في القارئ فكرة مقابلة لمحاورها أو تعترضها أو تنسبها . لذلك يمكننا القول إن البنية الدرامية في قصائده لا تسفر عن نفسها في عنف سواء في الصياغة أو في الحركة المعبرة عن جوهر الفعل الدرامي . لكن العنف في هذه الدراما عنف داخل ، كما قلنا ، لا يتجسد في صدام مدو ، أو مشاهد ضاحجة ودامية ، بل في غنى خفى يتحرك في قاع القصيدة ، وراء مظهرها المحسوس ، الذي يشتم ، غالبا ، بالانسجام والرشاقة للذين قد يشغلان القارئ بهما ، على نحو يحول ، أحيانا ، بينه وبين التماس المباشر مع الحركة الداخلية للقصيدة .

لقصائد سامي مهدي بعض خصائص القصيدة الغنائية الدرامية ؛ خير أن هذه الغنائية تقترب من مفهوم الشاعر بروانج للغنائية الدرامية Dramatic Lyric ، التي تعنى اتحادا بين الشكل الغنائي للقصيدة والعنصر الدرامي فيها<sup>(٩)</sup> . إن توفر قصائده على اللغة الصافية ، واعتماد التقفية الموحدة أحيانا ، وكذلك الإيقاع الموحد ، عوامل نابعة من طبيعة القصيدة نفسها ؛ إذ إن قصيدة قصيرة كالتي يكتبها سامي

مهدي لا تتحمل دائما انعطافات في الإيقاع ، أو استطرالة في البيت الواحد ، أو تعددا في التقفية المستعملة ، مع أن ذلك لا يمنع من القول إن انشداد الشاعر الدائم للتقفية قد يلحق ببعض الأذى بحركة القصيدة ونمو دلائلها . ومع ذلك يظل لقصائد سامي مهدي فضيلتها الخاصة ، متمثلة في نبراتها الشخصية الخفية الهادئة ، التي تخفى وراءها تصدعا كبيرا وقلقا لا نهاية له .

تجسد قصيدة « سماء صافية »<sup>(١٠)</sup> بشكل متميز كثيرا من خصائص البناء الدرامي في شعر سامي مهدي . ومع أن هذه القصيدة تقوم على شخصيتين فحسب ، إلا أن حركتها وتساعد دلائلها لا ينشأتان من وجود هذين العنصرين وحدهما ، بل من توافر نوع من التضاد الداخل الذي لا يكشف عن نفسه بيسر للوهلة الأولى . وتبدأ القصيدة على الشكل التالي :

عشبٌ محترقٌ  
وفضاءٌ محترقٌ بدخان القصف  
وجنودٌ جرحى  
لابد لهم من بعض أنينٍ مكتومٍ

إنه مشهد للمعركة قد انتهت نوا . والقصيدة ذاتها تبدو كأنها تنبثق من بين الأنقاض وأشلاء القتل . إن العناصر التي تشكل هذا المشهد هي ثلاثة : « عشب محترق » و « فضاء محترق » و « جنود جرحى » . ولا شك أنه مشهد خائق إلى حد كبير ، لا سيما إذا أضفنا إلى عناصره ما يكمل حجمه وقامته . إن دخان القصف ما زال يخنق الفضاء ، كما أن « أنين الجنود الجرحى » له ثقل خاص هنا ؛ فهو أنين مكتوم لا يسمح ظرف المعركة أن يكون ، كما ينبغي ، أنينا إنسانيا معبرا ؛ فليس له إذن إلا أن يظل « بعضا » من « أنين » ، بل إن بعض الأنين هذا لابد أن يكون « مكتوما » . وهو أنين لا يخفف من عناء الجريح بل يزيده تمزقا وإحساسا باللمحة ؛ فهو « بعض أنين مكتوم » من جهة ، وهو أنين لابد منه من جهة أخرى .

وما يلاحظ أن هذا المقطع قد جاء خاليا من الأفعال فاعلا . لم يتضمن حركة جندي ، أو هريرة ، أو طائرة ؛ الأمر الذي عمق الإحساس بانتهاء المعركة ، كما ساعد على تكثيف الشعور بالاختناق أو السكون الذي أعقبها . الكل منك ومنشغل بما هو فيه ، كما أن كل شيء متغلق على نفسه ، ملتصق عليها ، العشب المحترق ، والفضاء المحتقن ، والأنين المكتوم . إن المشهد كله تجسيدا لما خلفته المنازلة من دمار في الأرض والروح والأفق .

وفي الجزء الثاني من هذا المقطع تدب حركة ما ، لكنها حركة تعمق الإحساس بسكون المشهد السابق وخشونته .

لكن رفيفي يسألني  
إن كنت رأيت سماء أخرى دون غيومٍ  
ورفيفي لم يمهلي لأجيب :  
وقال انظر :  
أي سماء أبهى  
أم أي نجوم ؟

وإعماله إياه - مع أن هذا يتعارض مع ما يقترحه المقطع السابق من ألفة وحيمية . بقيت حفنة الرمل التي أخذ يذريها حول رفيقه . ألا يمكننا أن نجد فيها إشارة إلى ارتباطها بذلك السائر الترابي الذي يدافعان عنه ؟ ألا يمكن أن تعد حفنة الرمل هذه رباطا ماديا محسوسا أحدهما ، مرة أخرى ، من تأملاتها وأسئلتهما إلى جراحة هذا التراب وحسبته ؟

إن هذا المقاتل ، خلال القصيدة كلها ، كان شخصية إيجابية ؛ فهو الذي يسأل ، وهو الذي يدهش ، وهو الذي يتأمل ، وهو الذي يجيب ، وهو في هذا المقطع يقوم ، أيضا ، بسلسلة من الأفعال : « يحفن » من رمل السائر ، و « يذريه » حول رفيقه ، و « يقوم » من مكانه . ألا يعني ذلك كله أن هذا المقاتل ما زال يمتلك شجاعته ، برغم كل شيء ، في أن يسأل ، ويتأمل ، ويدهش ، ويتنقل ؟ من الممكن أن يكون ذلك صحيحا . وإذا كان الأمر كذلك ، صار من الممكن أن نجد لحفنة الرمل التي يذريها حول رفيقه تفسيراً معقولا . إنها حركة لا تنفصل عن مدلولها الرمزي ، وصلتها بطقوس الموت والولادة ، بعلاقة التراب بالجسد ، بالشعائر التي تطرد الجن والأرواح الشريرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فهي تعكس ، برغم جوهرها الشعالي ، المثانة النفسية لهذا المقاتل ، الذي يتصرف بتلقائية مذهشة برغم حراجه وضعه ، كما تعكس استعداده لأي احتمال مهما كان سيئا ؛ فهو ورفيقه جزء من هذا المكان ؛ جزء من كرامة ترابه ، وكلاهما مرشح لموت متميز أو حياة متميزة .

٦ -

ومع قصائد ياسين طه حافظ يأخذ المحتوى الدرامي ، في الغالب ، شكل البلورة في القاع ؛ شكل الفكرة المنتشرة في الأساس الذي تبهر عليه أجزاء القصيدة ويكتمل بناؤها الأخير . إن الدراما ، في معظم قصائده ، لا تعبر عن نفسها في حركة واضحة متنامية على الدوام ، ولا تقوم على حكاية ينتظمها سياق من التقلبات المنطقية التي تتسع لتصل ، في النهاية ، إلى بذرة يصب فيها الحدث ، وتتجمع أجزاؤه ، لتشكل ، أخيرا ، كثافة في الحركة والمغزى .

هل أردت القول إن الدراما في شعر ياسين طه حافظ تتمثل في الذهن ؛ في تضاد الأفكار وصراحتها ؟

حقا ، لقد أردت شيئا من ذلك ؛ لأن قصائد الشاعر ، برغم ما يبدو عليها من نبرة تأملية أحسانا ، تشتمل على حركة داخلية ضاحجة ، تصنعها مشاعر متناثرة يقارع بعضها بعضا ، وينمىها هاجس الطفولة ، أو هاجس الفجيرة .

يبدو ياسين طه حافظ غير آبه بالسطح اللامع والبهيج للأشياء ، بل هو مسكون أبدا بالذهر من الخفى والزائل ، وما تحتزنه الذاكرة . وهو يحاول دائما أن يرى الشيء ونقيضه ؛ أن يجد في الواجهة المتجانسة للأفكار ، والأشياء ، والنساء ، الواجهة الأخرى ؛ النقيض الذي لا تكتمل الصورة بدونه ، بل تظل ناقصة تحمكها السداجة ، أو الفرح العابر ، أو الخديعة .

يملك ياسين طه حافظ في كثير من قصائده حسا دراميا ، حيث يحاول أن يفجر في الساكن حركة حية ، وأن يعثر على الوجه الآخر

الحركة هنا ليست انتقالة لعناصر المشهد من مكان إلى آخر ؛ ليست إضافة عنصر جديد إلى عناصره ، كما أنها ليست نقصان واحد منها . إنها حياة إنسانية تتسلل إلى الصورة وتبعث فيها دفئا من نوع خاص جدا . ونلاحظ هنا أن كلمة « لكن » تعمق إحساسنا بمناعين متناقضين في هذا المقطع . نحن الآن إزاء رفقة حميمة ؛ فهناك اثنان في خنلق واحد ، يواجهان سماء واحدة ، ومصيرا واحدا . في هذين البيتين :

- لكن رفيقي يسألني

- ورفيقي لم يمهلي لأجيب .

كان من الممكن ، تجنباً للتكرار ، أن يعبر الشاعر من صيغة الإشارة إلى رفيقه ، أي أن يورد الكلمة دون أن تكون متتهية بالهاء ؛ لكن الشخص المتكلم في القصيدة كان في حاجة صريحة لتأكيد هذه الرابطة بينهما ؛ في حاجة إلى المزيد من صيغ التأكيد لها . إن هذه الهاء ليست حرفا ؛ إنها كيان من معاني الرقعة والمؤازرة والارتباط ، التي تشد كلا منهما إلى الآخر ، وتجعل منهما معا وجودا واحدا متماسكا . إن الحاجة إلى الانتهاء إلى الآخر ، والحاجة إلى الإحساس بالأمن ، والصلابة ، كانت وراء هذه النبذة الاليفة وما فيها من حنو وصفاء .

إن السائل لم ينتظر جوابا عن سؤاله الذي ألقاه على رفيقه . ربما أراد أن يوفر عليه مشقة التفكير في إجابة ما ؛ فقد يكون جريحا أو مرهقا بعد معركة ما يزال دماغها يملا الفضاء ، أو لعله أراد أن يتجنب إلهاء صديقه عن أداء واجبه في البقاء مستعدا لأي احتمال ، أو أنه أحس بأن سؤاله لا مبرر له في ظرف كالظرف الذي يواجهانه معا . كل هذه الاحتمالات واردة ؛ لكن الأمر يعكس ، على أية حال ، وضعنا إنسانيا تلقائيا لا كلفة فيه .

ومن المفيد أن نلاحظ أن رفيق الشاعر يسأله إن كان قد رأى :

سماء أخرى دون هيموم .

إن كلمة « أخرى » لها معنى مهم هنا ؛ فهو لم يسأله إن كان قد رأى سماء - أمة سماء - دون هيموم ، بل إن كان قد رأى سماء « أخرى » غير هذه السماء الصافية التي تظلمها . إن الفضاء المحتقن ، واللبل الذي أخذ يشمر كل شيء ، لم يمنع هذا المقاتل من أن يبتغ في دهشة :

أي سماء أبهى

أم أي نجوم ؟

إن الألفي المحتقن بدخان القصف ، والعشب المحروق ، وأنين الجرحى ، ثمن باهظ دون شك ، لكنه ثمن لا بد منه . ومع ذلك فلا شيء سيبقى إلى الأبد غير هذه السماء التي سال كل هذا الدم الحار وكل هذا الأنين دفاها عنها .

وتصل القصيدة ذروتها في المقطع الأخير ، وهي ذروة تتخفى كالعادة وراء هدوء ظاهري ، وحركة تدعو إلى التأمل :

كان رفيقي يحفن من رمل السائر

ويذريه حولي

ويقوم .

إن نظرة متأملة إلى هذا المقطع قد تقود إلى أكثر من تفسير ممكن لتصرف هذا المقاتل ، وقد يكون من بينها الضجر من صمت رفيقه

— أى النداءين أحق بإصغائه : نداء الموت أم نداء الحياة ؟  
ها هو الماء :

يغلب لب الحارس الفقى :  
يمشى ،  
كما يمشى ،  
مبتهجا  
مبتهجا  
ينزلق الفقى فى السعادة الملتزمة ،  
تنزلق الخطوة  
والفمصلة الخضراء —  
وتعثر الرشاشة المعبأة !  
تختلط الخطوة  
بالصبيحة

للفكرة التى يريد التعبير عنها ، أهنى وجهها الذى يتضاد معها ،  
ويريدها حدة وصفا فى الذهن والروح .

غير أن ياسين يطمئن ، أحيانا ، اطمئنانا كاملا إلى منهجه هذا ،  
فيترك للذكاء والثقافة والذاكرة أن ما تقوده إلى ما فى قصيدته من أفكار  
وصياغات .

تقدم لنا قصيدة « حراسة »<sup>(١)</sup> نموذجا طيبا لطريقة ياسين طه  
حافظ فى التعبير عن التجربة الدرامية فى قصيدته . وليس فى القصيدة  
كثير من عناصر الصراع . إن العنصرين الأساسيين فى حركة القصيدة  
كلها يتمثلان فى النهر والحارس الفقى ، حيث يأتلفان تارة ويفترقان تارة  
أخرى ، يلتحم أحدهما بالآخر طورا ويتضادان طورا آخر .

وتبدأ القصيدة بهذا المشهد :

الماء يستريح  
يكشف للظلام من زمانه  
عن فرح قديم  
يمر فى الذاكرة البقوى  
يكشف عن سحر وعن رغبة  
يغلب لب الحارس الفقى .

يمثل هذا المشهد ، فى واقع الأمر ، ويرغم ما فيه من استرخاء  
بهيج ، تحديا خطيرا للحارس الفقى ، فهذا الحارس قد امتحن بتحمل  
كل هذا الظلام والعزلة ، امتحن بأن يظل متوترا ، فى حين تملأ رائحة  
الأعداء هواء الليل .

ونلاحظ أن الشاعر لا يصفى صفة الفتوة على الحارس عبثا ، إذ  
لا بد أن يترتب عليها علاقة من الترابط والتضاد مع عناصر المشهد  
الأخرى — كما سنرى بعد قليل .

ويمكس المشهد جوا من الاسترخاء ، لكنه يخفى ، وفى العمق  
البعيد منه ، توترا يصل إلى أقصى أماده : توتر الجندى البقوى وهو  
يواجه السهر والأعداء والظلمة . والماء يؤدى دورا خطيرا فى إشاعة  
جو الاسترخاء هذا فى الدبجة كلها ، إنه يتحدى بها توتر الطرف  
الأخر ، أى الحارس ، وانشداده . وحين نتأمل الكلمات والأفعال  
التي استخدمها الشاعر فى هذا المقطع نجد أنها أفعالا وكلمات تنحو  
منحى خاصا : تستفز وجولة الحارس ، وتشير فتوته ، وتوقف فيه  
إحساسه بالوحدة . الماء هنا ليس عنصرا من عناصر الطبيعة  
فحسب ، إنه أبعد من ذلك . الماء ، وهو العنصر المهيمن على حركة  
المشهد ، كائن حى ، يستريح ، ويكشف ، ويغلب ، ويرتبط بالفرح  
والسحر والرغبة واللب . إن المشهد كله يهيج بالحياة والشهوة  
والبهية : الطبيعة تسترخى بكل عريها الأخاذ أمام حارس فقى يقف  
بتوتره ، وفتوته ، ليواجه رغبته وموته المحتمل وهما يتشران فى الريح  
والظلمة .

الحياة والموت ، إذن ، يشكلان عناصر هذا المشهد ، أهى ممكنات  
الحياة ، وممكنات الموت . غير أن الحياة تسفر عن نفسها بأرجحية  
واضحة ، ويثقل حسى أسر ، يتفوق على احتمال الموت غير المرئى .  
— ماذا يفعل الحارس إذن ؟

إن الحارس الشاب يستجيب أخيرا لإغراءات الماء : نداء الحياة  
والرغبة والطبيعة ، فهنا هو ذا يسمى إلى السعادة . ومن المتع أن  
نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم الفعل « ينزلق » للتعبير عن استجابة  
الجندى لنداء الماء . إن الأمر لا يتعدى كونه « انزلاقا » إلى السعادة  
وليس سعيا مشروعا ، ومتزنا إليها ؟ ذلك لأنها لحظة استرخاء خطيرة ،  
يستسلم لها هذا الحارس الساهر الذى يجب أن يظل باستمرار يقظا  
وعصيا على أهوائه ورغباته حتى الإنسان منها . إن السعادة التى  
« انزلق » إليها الجندى ما هى إلا « سعادة ملتزمة » ، فهى سعادة  
خطرة إذن ، لأن صفة « اللتمان » هنا تجعل من الجندى الشاب ،  
وهو يقوم بحراسة ليلية ، هدفا مكشوقا للأعداء . لذا فإن الشاعر لم  
يجد ، كما يبدو ، أفضل من « اللتمان » صفة لهذه السعادة المرة  
الفاضحة . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفعال المستخدمة فى هذا  
المقطع ، لاسيما فى جزئه الأخير ، تنم عن الارتباك وعدم الاتزان ،  
على النقيض من تلك التى استخدمت فى المقطع الأول ، فهى أفعال  
ترتبط بالسهولة والفرح والتمهل . لقد كان الماء « يستريح ويمر  
ويغلب » ، أما فى المقطع الثانى فإن الفقى « ينزلق » و« الخطوة تنزلق »  
أيضا ، وكذلك الفمصلة الخضراء ، و« تعثر » الرشاشة المعبأة ،  
أما الخطوة فإنها « تختلط » بالصبيحة .

لقد كان اختلاط الخطوة بالصبيحة ضوئا تحذيريا للحارس الفقى ،  
فقد أبهى صوته المربك خدره اللذيد . وبذلك يهده الشاعر للمقطع  
الختامى من قصيدته .

الماء يستريح  
والحارس الفقى ساهر  
فى  
نقطة الحراسة  
ما زال فى وقفته  
ينظر  
وسط الريح .

واضح أن المشهد يخلو تقاما من الحركة ، فالماء « يستريح » ،

ما زال في وقفته  
ينظر  
وسط الريح .

كل شيء غدا واضحا ومحددا : بقطة حسية طاعية ، واستعداد  
استثنائي لكل احتمال .

ومع أن المقطع كله يخلو ، كما أشرنا سلفا ، من أفعال الحركة  
المباشرة ، إلا أنه يكتظ بحركة داخلية مكتومة . فإذا كان الماء قد بدا  
هنا ساكنا مسترخيا ومطمئنا فإن علينا أن نتأمل حركة القلق وتفجرها  
داخل المشهد : في سهر الجندي وتعبه النليل ، في وقفته وهو يواجه  
الليل ، والخطر ، والذكرى ، في نظراته الكاسرة وهو يحدق بعينين  
حادتين وسط الريح .

والحارس ما يزال على « وقفته » . ومع أن الفعلين « يشريح »  
و « ينظر » هما الفعلان الوحيدان في هذا المقطع فإننا نلاحظ أن الفعل  
« يشريح » مثلا فعل يشي بالسكون لا الحركة ، إنه يرحي بالكف  
عن الحركة بدلا من ممارستها . أما الفعل « ينظر » فهو ذو فاعلية  
جزئية ، ولا يعبر عن حركة تشمل كيان الحارس أو تغير من علاقاته  
بمحيطه .

إن ما يلفت النظر هنا هو أن الحارس الفتي يشكل الثقل الأساسي  
في هذا المقطع ، فبعد أن ترك الشاعر للماء الحيز الأكبر في المقطع  
الأول ، جاء الآن ليفتح للحارس هذه المرة حيزا مساويا . الحارس  
إذن هو الأهم ، يملا المشهد كله ، لقد أصبح الآن عنصرا فاعلا . إن  
الشاعر يطلن عليه للمرة الأولى ، صفة الساهر : « الحارس الفتي  
ساهر » ، ولأول مرة أيضا يشير إلى مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه  
« نقطة الحراسة » ، ثم بصور هيأة البقطة المتحفزة :

#### الهوامش

- ٦ - يوسف الصائغ ، المعلم ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٥١ - ٦٩ .
- ٧ - حميد سعيد ، طفولة الماء ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ٨ - مجلة الأدب المعاصر ، العدد ٣٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٦ - ٩ .
- ٩ - J. T. Shipley, ed. Dictionary of World Literary Terms : Forms ,  
Technique, Criticism. London, 1979, p. 203.
- ١٠ - سامي مهدي ، أوراق الزوال ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٨٥ - ٨٦ .
- ١١ - ياسين طه حافظ ، قصائد من زمن الحرب ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤١ -

- ١ - C. Brooks and R. Penn Warren, (ed.), Understanding Poetry. New York, 1976, p. 13.
- حر الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قصائده وظواهره الفنية  
والمعنوية ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨٣ .
- ٣ - Understanding Poetry, p. 22.
- ٤ - Robert Langbaum. The Poetry of Experience, the Dramatic  
Monologue in Modern Literary Tradition, 1974, p. 46.
- ٥ - هوراس خريشوري : الفن الدرامي في الشعر ، في كتاب : الأدب  
وصاعته ، تحرير روي كاودن ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ١٩٦٢  
ص ٢٥٨ .

## الأداء الفني والقصيدة الجديدة

أتاح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إمكانات متعددة في هيكلها وأسلوبها ومضمونها ، وتمكنت القصيدة الجديدة من التعبير عن واقع حضارى وثقافى شديد التعقيد ، وتفرد هذا التعبير بأداء فنى متعدد شكوله وتتميز وسائله ، وتتنوع صور تركيباته اللغوية ؛ فمنه ما يكون منظوما في نسج فكري يمتد بين أطراف القصيدة ؛ وهذا النسج يتمحور حول بؤرة المضمون ؛ ومنه ما يكون عريضا مرونيا يتمدد في وقد مشاعر متكاثفة ، ويواكبها وفقا للموقف الوجداني المستكشف من خلال المسافات ؛ ومنه ما يتكبر على الدفق النفسى فيها يشبه إيقاعها داريا يتزامن مع البث اللغوى في القصيدة .

الخبرات المستحدثة . وتحولت - تبعا لظروف أخرى متعددة - لغة التعبير الشعرى من وصف العالم المادى الخارجى إلى وصف عالم الشاعر الداخلى ، وإلى التعبير عن شجته النفسى ، باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر ، بدلا من الوصف المادى الذى يمتد على اقتناص التشابهات والتماثلات . وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعرى التقليدى ؛ ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع المتغيرات الحادة التى عبر عنها « أدونيس » في قوله التحمسة : « . . . وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية ؛ أما اليوم فإن قلوب وارثهم تحرق صوب الأعماق والجلود . كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعى الإنسانى العام ؛ غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهره تجريبي تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة . . . صار الإبداع الشعرى وسيلة لاكتشاف نفسى ، واكتشاف الإنسان والعالم . . . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره » (١) .

إن الشاعر الحديث يشعر بتجربته شعورا مختلفا ؛ ومن هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيرية تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعرى يتولى مهمة تجسيد الإحساس ، ودفع المتلقى كى يتوحد معه في همومه الذاتية التى هى جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف شكولها ، وتعدد مظاهرها ، وتنوع صورها .

ومن هنا تجاوز الأداء التعبيري النزعة الغنائية المستريحة المتمثلة ، وتعدى الخطايب الصائحة واللصوق المزخرفة . وقد احتفل الأداء

ومن الإمكانيات التى وفرها استخدام « التفعيلة » - مثلا - أن أصبح « الإيقاع » جزءا عضويا في بنية القصيدة التى تشكلت من توترات نفسية في آنات زمنية تواكبها . ويقوم « الإيقاع » المتغير - وفقا لتلك الأنات - باحتضان المناخات الانفعالية ، ويخلق تلاحم عضوى في معمار القصيدة ، وهندسة بنائها اللغوى .

ولقد كان التحول إلى الشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التى أصبحت فنانا يستخدم الكلمات لخلق تأثيرات موسيقية ودرامية . ومن هنا يكون « الإيقاع » هو القرار الأساسى لوحدة الشكل والمضمون عمتجا التجربة الشعرية ، وجاعلا أدائها عميقا ومتصلا بين الشاعر والمتلقى ، في تناغم متداخل ، يؤازر بعضه بعضا ، ويوحد بين أجزائها ، حتى تصل إلى فروجها الدرامية . ومن هنا تلعب الكلمات دورا أساسيا في تركيب القصيدة الجديدة ، وتمنحها تراكمتها اللغوية في نسقها الفنى ، فيها يمكن أن يسمى بالفكر الشعرى الذى يستبطن الحقيقة الداخلية . وقد تمكنت القصيدة الجديدة من كبح النغمة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجى المعروف في الأوزان الخليلية على نحو أنتاج التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة ، وأرق انسيابا ، أدى إلى تكثيف الدلالة وترباط القصيدة .

ومن الواضح أن الشعر الحديث قد اكتسب أبعادا جديدة في استشرافه أفاقا منفسحة ، أتاحت رؤية ممتدة تنغور ثراء التجارب الفنية العالية ، وتختزن في حداثتها مختلف صورها وأشكالها ، ثم تمزج - عن وعى وفكر - خبرتها الخاصة بترائنا الشعرى مع تلك

البيان ، أو التزيين المجازي ، ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللغة الحديثة ، وسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنية . وانتقلت الصورة من نطاق « المجاز » التقليدي المعتمد على عناصر المقارنة والمماثلة ، ومراعاة الرباط المنطقي ، لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة العناصر ، المتزجة بعناصر الغرابة والدهشة . وهي في تعديها المؤلف ، وبجاوزتها المنطقي ، تجمع فلذات من الخطوط المتداخلة ، وتضم أنسوجات لغوية تشكل في تضامها وتداخلها جسد القصيدة . وهذا الجسد الشعري يتشعر ويتسع ، ويمتد ويتراعى ، مجاوزا البعد الواحد والدلالة المفردة .

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الظلمة هموى نحو الشرفة

في عربتها السوداء

صلصلة العجلات الوهمية

تردد في الأنعاء

حين القمر اللبى الشاحب

بكنا مطرا فوق جبيني المتعب<sup>(٥)</sup> .

ويقول « فواز عيد » :

أضاء الفجر شرفته وفرّ قطع أحصنة

إلى الغابة

وأيد تبذر الضوء النقى على التلال

لطيوى الدورى ينثر حبة حبة

أزحت بقية الليل المهدل كالعرائس

فوق أحمدة الجسور

أتيتك والضحى خلفى

على عربات صيف ماجن أفراسه الشقراء

لاهثة من التعب<sup>(٦)</sup> .

ويقول « أمل دنقل » :

هينك لحظنا شروق

أرشف قهوى الصباحية من بنها المحروق

هينك يا حبيبى شجيرتا برقوق

تجلس في ظلها الشمس ، وترفو ثوبها المفتوق<sup>(٧)</sup> .

إن الصور التالية - عن الوطن الغائب - تنفرد بذلك التكنيف اللغوى الذى يتجسد في ألفاظ ذات معنى حيوى ، يجاوز السرد التفصيل الكتيب من التضحية والفداء ، كما في الأنماط المعروفة ، ويختفى منها الصفات المتراصة ، واللصوق الجاهزة ، وتميز - كذلك - بذلك الأداء اللغوى الذى لا يفقد نصاعته ، ولا تشعب نصارته .

يقول « محمود درويش » :

التعبيرى المتوارث - كما هو معروف - بالنقل الحرفى ، نسخا من الحركة أو السكون ، مع إلصاق شيات تزيينية تتوسل بأدوات المشابهة أو المقاربة أو المقارنة ، لإيقاظ الشعور بالجمال الصافى والكمال المنتخب ، واختلاق خدع يهدد حواس المتلقى . ومن ثمة كان « الخارج » - وليس الداخل - مجال التعبير ومناط التفكير ، وكان - من ثم - ركيزة التصوير . وقد دفع ذلك - مع سواء - إلى اهتمام حميم بالصورة الشكلية ، واحتفال - غير كريم - بالتفنن الفكرى ، لإلصاق أوصاف تلفيقية ، رغبة في تكامل زخرفى ، يظل - مع ذلك - خارج الكون الشعري . ومن هنا تحولت تلك الشكول التعبيرية - بالتتابع والتداول - إلى صور باهتة مكررة ، انحمت معالمها ، ونشف ماؤها .

وقد اهتم الشاعر الحديث - في مقابل ذلك - بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية ، فلم يعد يتم بانتقاء صور جميلة منتقاة من المظاهر الجميلة ، بل صار يتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة ، التى ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية ، حل نحو ما نرى في النماذج التالية :

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الأرض بلى طامث

ودماها محمد في فخذها السوداوين

لن يطهرها حل أو غسل

من ضاجعها ملعون<sup>(٨)</sup> .

ولى الحالة الشعرية نفسها يقول « محمد إبراهيم أبو سنة » :

باردة ميتة كنت تنامين

— . . . . .

وجهك يشحب

جسدك لا ينهى عنك

نظرة عينيك الغاليتين

لا تقدر أن تعطى تفسيراً للطاهون

كنت تنامين

— . . . . .

تنهمر دماء سوداء

تتجول فوق العشب المسموم<sup>(٩)</sup> .

ويقول « عبد الوهاب البيات » :

أيتها الأرض التى تعفت فيها لحوم الخيل والنساء

وجثث الأفكار

أيتها السنايل المعجفاء

هذا أوان الموت والحصاد<sup>(١٠)</sup> .

وتحول الشكل اللغوى من كونه الوعاء الذى يضم الزخرف



سوف تتكشف ملامحه عن طريق الانفعال ؛ ويقوم النشاط الفكرى بعملية تنظيم دائم لجزئيات الصور المتدفقة ، وتعمل - فى اللحظة ذاتها - المشاعر المثارة على طبع الماعات الصور ، لتجلى المسارب الغائصة ، وتتكشف عجاجة القصيدة شيئا فشيئا :

ضاقَت الأرض  
أركض نحو البكاء فيهرب  
أركض نحو بلادى  
فتهرب منى سرايا  
ضاق بى وطنى  
تحاصر قعقات قواميسنا المبهرة  
يقبل الغدر ممتطيا نيران :  
تدرج بالأغنيات العريقة  
والأنباء  
فى ظلام الخديعة عانقنى  
مستبيحا دنى وبلادى  
طلبت السكاكين تسليخ كل المسام التى عرفته  
وكل المسام التى لامسته  
ولكنها بدأت من وثئى

ولم يبق سوى موقف الرفض والانسلاخ عن الجميع ، وعن طريق الأداء التصويرى ، الذى يحتضن تلك الشذرات المصهورة فى بوتقة انفعال مستوفر ، تتنامى تلك الجزئيات ، وتتابع فى موجات يسلم سابقتها إلى لاحقها :

باسم الضحايا  
أنا أتنازل عن شجرات العوائل  
عن كبرياء القبائل  
إلى تبرات من قطرات حليب الرضاعة  
إلى تبرات منى  
أغبر حتى الملامح والدم .

وفى يشبه ترسيخا للباس من الحاضر تنبت صورة بكائية مستوحاة من التراث الدينى ، وكأنها - كذلك - مزج لا شعورى بشئ بتناسخ الماضى فى الحاضر :

أصبحت بشرى الآن مفقرة  
إن إخوة يوسف صاروا سماسرة  
لدموع أبيهم  
وصاروا أباطرة  
بقمص أخيم  
وإن العزيز يقايض بالشهداء  
ويطلب فى الحلم سبعا عجايفا

الريح واقفة على خنجر  
ودماؤنا شفق  
لا تحرقى منديلك الأخضر  
الليل يحترق  
طوبى لمن نامت على خشبة  
ملء الردى حية  
...

من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟  
نحن اعتصرنا كل غيم خرافات الدنيا وأشعار الحنين  
إلى الوطن  
لا ماؤها يروى ولا أشواقها تكوى  
...  
يا قبلة نامت على سكين ،  
تفاحة القلب<sup>(أ)</sup> .

وقد تتركب الصورة من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة ، وهى نكتسب تصميمها الفنى من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى ، ومن ذلك الاندماج العضوى الذى يتجسد فى تشابك الكل والجزئى ويضم أبعادا شعورية ولا شعورية تتنامى فى دائرة الكون الشعرى جميعه .

إن الصورة الممتدة علامة بارزة فى مسار القصيدة الجديدة ، التى تمثل - فى الوقت ذاته - كيانا مسكونا بالحركة والفعل والتوفر ، وفيه تتصاعد الصيرورة الفنية فى مساق الأداء كما فى الصور التالية من قصيدة « أستمحك ذاكرت » للشاعر « مدوح عدوان » ؛ ففيها ذلك البناء الهندسى - والعضوى - للصور الممتدة فى الكون الشعرى للقصيدة جميعها ، حيث لا تدرك المعطيات الدلالية للأداء الفنى إلا من خلال التجول فى أنحائه الممتدة والمنبثة فى التشكيل الفنى للقصيدة كلها .

فى المفتتح نفجونا تلك الصور الشديدة الفتامة والشديدة الأسى ، فيها شبه تعرية داخلية مستبطنة للذات ، وتجسيدا مروعا لحالة نفسية استلبها اليأس والإحباط :

تشممت نثن دنى  
كنت أحل بين الشرايين مستنقما  
فى الضلوع الطحالب تنمو  
الضفادع كانت تفرد  
ونقبت عن كسرة المجد  
لم ألق بين الطلول سوى خيمة  
وجرائم قتل مطرزة  
وعبادة .

إن هناك تبادلا عضويا - سرف بين - بين الصور والمضمون الذى

إن الصور السابقة تكثيف مرعب لحالات راحية ، ولواقع شديد القتامة شديد التهرؤ ، وهذه الصور في قسوتها الجارحة تنفرس خناجر في مخيلة المتلقي وجدانه . وهي في ذلك الصوغ اللغوي المتفرد لا يصلح أى بديل لفظي ، أو معادل لغوي ؛ ليؤدى ما أدته من إبانة عن الهول الممتد ، والكابوس الجاثم فوق الجميع . وهي إمضاء مضمّر - في الوقت نفسه - إلى الانفتاح والزيف والباطل ، وفقدان كل شيء لأى شيء .

وثائق - الآن - الصورة الأخيرة :

سقطت بيتنا كالنيازك صورة حلم  
مكبلة بالكلام البليغ  
بدأنا نك الحروف العريقة  
فانكشفت جثة الوطن الدمع  
عرفناه حين رأينا دمعه  
ونذكر كل منا نصاعه  
حين أسعنا في الظلام استغاثته ونداءه  
فوجئنا تنعم فاجحة للبراءة  
شدنا صوت نخاسنا  
وتلا بالنيابة هنا  
براءتنا<sup>(٩)</sup> .

إن هذه الصورة الأخيرة في تراكيها الأدائية ، وفي تشكيلها اللغوي المتفرد ، تلحظ - في رفاة حادة ونعومة قاسية - لحظات الكشف الفاجع عن الوطن القتل وقائليه ، كما أنها تنسج في كينونتها البنائية خيوط الإدانة للجميع ؛ وجميع ذلك ينبثق في فلات خاطفة هي أشبه شيء بومضات لاهة ، أو شذرات قصصية تندمج في المعطى اللغوي . ويكون « الفعل » التكرار :

[ سقطت - بدأنا - فانكشفت - عرفناه .. فوجئنا .. إلخ . ]  
- يكون إضاءات حركية أقرب إلى ملامسة الشكل المسرحي والمتنوع الدرامي ، ثم يسند الستار على لفظة فاجعة تنفرس أى أمل قادم :

شدنا صوت نخاسنا  
وتلا بالنيابة هنا  
براءتنا .

إن السمة الغالبة في القصيدة الجديدة - كما هي في النماذج السالفة - تتمثل في ذلك الشعور الجمعي ؛ فالهموم السياسية ، والقضايا الاجتماعية ، أصبحت هموما وقضايا مشتركة ومتلبسة بواقع الشاعر وذكريته ، وجميعها ينفرس في وجدانه ، وقد تخلل - لذلك - عن فرديته . وقد تخلص الشعر الحديث من الغنائية والذاتية ، ومع ذلك فقد ثبتت في بعض القصائد ملامح تشبه برواسب رومانسية ، ولكنها - مع ذلك - لها مذاق فني جديد ، بتخطيها الأسلوب اللغوي الرومانسي ، ومجاوزتها المعجم المعروف للأداء الرومانسي ، كما في قصيدة « تأملات ليلية » للشاعر صلاح عبد الصبور ، ومنها :

لنحى أشعارنا

وكحلهم مزيج تتراءى صور لحالات مسكونة بالفزع والدلة ، وتتابع مرثيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسى والهزيمة الروحية :

تشبثت بالعمى  
هائقت عمى الدليل  
كما يتشبث كلب بجيفته  
أراقب من كوة اليأس  
فهذا يسلم أنيابه وغالبه  
وبلايل كانت تغرد  
حارضة لحم أفراسها للجميع  
أرى جثتا تتناطح  
والهوت يرقبها ضاحكا  
وتكتظ كل المناير بالبلغاء  
وكل المقابر بالخبراء .  
وقامت مناقصة لتساوم ذاكرة الدم  
جاء الطلاب لإخفاء حزن تيس  
في أوجه الثاكلات  
وجاءت أهالي الحماسة  
تخفى انكسار اليأس

وثائق الصورة التالية وتنتهى - بعد أن امتزجت بها السخرية الأليمة بالآلم الساخر - تنتهى بمنجاة ذاتية محملة بالشجن ، ومثمرة بالأسى ، وكأنها الهزيمة الممتدة وقد شملت كل شيء :

وتبهشنا في المواسم وهج الخطابة  
قبل لنا : الشمس كانت تعادى العروبة  
قبل : هي اجتهدت أن تسود أوجعنا  
سوف ننسى ونألف هذا الظلام  
لمن يتذكر إن كان في الوجه حينان  
في شجر البرتقال الروائح  
في الشهداء الكرامة .

وقد تتابع الموجات . وثائق الآن الموجة الأخيرة أشبه بعاصفة تقتلع كل شيء ، وتكون - كما سيل - حاملة جدلية القصيدة في صيرورتها النهائية :

سوف تأتى القيامة  
هذى علاماتها :

- رجعت طفلة لا تتراف الدهارة منذ ولادتها
- جمع الحيف في سحر هذا الزمان حياضا
- وقد أصبح الدود مثل مزايده

.. من منكم يقدر أن يفرز صرخة « محمود »  
 عن صلية عشر رصاصات غاصت فيه  
 من البلوم إلى منتصف السرة  
 .. كنت أخلع جسمي وأسحب .. محمود  
 والنار تأكل دبابتي  
 أتحبط مستوحدا بين موتيهما  
 لم يبق منه سوى دفتر  
 يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم  
 بصموا فوقه عدّ أرغفة الخبز  
 حتى ملاهمم وشممت بتواقيعكم<sup>(١٢)</sup> .

إن المعنى الفكرى يظل في حالة سديمية تتسم بالحيدة والحمود ،  
 ومن ثم تلجأ الصورة الأدائية إلى ما يمكن أن يسمى بحركة التفاف  
 تحقق المعنى الذهني في صلاته ويوسته ، فتفصم الصلة الجامدة بين  
 الدال والفكرة ، ليتج - من وراء ذلك - المعنى الإيحائي ، ويتصوّر  
 - في أثناء ذلك - المستوى الإيحائي المتسق مع السياق . ومن هنا  
 يستعصى التحليل الاستعماري التقليدي على مثل تلك الصور ، كما في  
 قول « عبد العزيز المقالح » :

على ساحة العين والقلب محفورة أنت  
 نابتة في دم الروح  
 مشورة في نبيذ الجسد

أو قوله :

خيل قصائد واقفة بالباب  
 أسرجها للشمس  
 تسرجها أحزان رحلت للموت  
 بالمرسا تركض بين الدمع والقبر .

أو قوله :

بالأوراق الريح  
 الأمطار احترقت  
 من يقرأ  
 يسمع صوت سهيل الجرح المصلوب  
 صوت الموت الباكي  
 صوت العاصفة المجبولة بالدم<sup>(١٣)</sup> .

وقد يتكىء الأداء الفني على إثارة مشاعر إيحائية ، متوسلة بإيماءات  
 ذات وهج ، تظل تتسع وتشعب ، مشيرة تذكارات عالقة بالشعور ،  
 لتتخلق - في أثناء الطريق - إيماءات أخرى تمتد أبعادها وتنفسح .  
 ومن هنا تصبح حركية الأداء مستبطنة روح القصيدة في توتبتها ، وفي  
 فاعليتها ، كما في قصيدة « خاتم مصر » لنزار قباني ، المتكئة -  
 كذلك - على التقلات الحافظة الملتقطة لمجمل « الحالة الشعرية »

وكأن قطعة صخر  
 هتف بالأقدام :

ردني في أكتاف الجبل الجرداء  
 أو في حضن الأغوار المهجورة  
 وخذي من أرصفة الطرقات  
 أو زنانات السجن المتسخة  
 أو أعتاب الحمامات

وكأن كومة رمل  
 هتف بالأيدي :

ذري فوق شطوط البحر  
 ألقني جنب طيور الزبد البيضاء  
 صوني عن آنية الزرع الشمعي  
 أو عن طرق الأمراء  
 وكأن نهر

هتف بالمجري :

أرجمني للقسم البيضاء<sup>(١٤)</sup> .

إن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد - كذلك - على الفاعلية  
 الشعرية التي تصخب بإفهام درامي ، وقوده التوتر والغضب والحزن  
 والشجن . ومن هنا يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني ،  
 وينغمس في ديمومه ، ويتبع ذلك - بالضرورة - أن تفقد الصورة  
 سكونيتها القديمة ، ولصوقها البلاغية الخارجية . وربما نتج عن تماثل  
 تلك المشاعر وتلبسها - كما أشرنا - بذاكرة الشاعر المعاصر ووجدانه ،  
 أنه قد يتماثل المنطلق الفكرى ، على نحو ما يبدو في المثالين التاليين من  
 قصيدتين مختلفتين .

يقول « أمل دنقل » :

.. قد عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد على كتب الدرس  
 ثم عرفنا كتابة أسمائنا  
 بالأظافر في حائط الحبس  
 أو بالدماء على جبهة الرمل والشمس  
 أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيرة  
 أو بحداد الأراميل حين يوقعن فوق كشوف « المعاشات »  
 أو بالرماد على الصور المنزلية للشهداء  
 .. من يمر الآن أن يسرق العلم القرمزي  
 الذي قام فوق تلال الجماجم  
 أو يبيع رغيغ التراب الذي عجته الدماء  
 أو يمد يدا للعظام التي تتناثر في الصحراء<sup>(١٥)</sup> .

ويقول « عبد الرزاق عبد الواحد » :

ومن شكول البنية الفنية الشديدة الحداثة ذلك الشكل الحوارى المتزوج بالنزعة القصصية والمسرحية ، حيث تتداخل الأصوات ، وتتأثر أمشاج من الحوار ، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف زحماً للشكّل الدرامى .

ومن الواضح - فى مسار الشعر الحديث - اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسى والحوار الداخلى ، وهىأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية ، واستخدام حيكات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر وعواطفه ، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية المعتمدة على « المونولوج » و « الديالوج » قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة .

ومن المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أخطأ واحدة البعد ، تكرر أشكالها ، وتتعدد صورها ، حيث يظل مكتفياً بقص خارجى « يحكى » الموقف الحوارى أو المتخيل ، والمتمثل فى « قالت وقلت » ، أو فى مخاطبة رفيق لا نحس لها وجوداً متميزاً ، وإنما يسيطر صوت الشاعر على نحو يفقد حواراً فعالية درامية ، وكل ذلك يحدث فى لحظة عاطفة لينطلق - مسرعاً - إلى غرضه الأساسى ، وكأنه يود الخلاص ليعود إلى السنن و « الطريقة » . ومن ثم يكون الحوار - مع اصطناحه أساساً - وشياً إضافياً يمثل تمهيداً خارجياً للموضوع الرئيسى ، ويظل دائراً فى حدود لا يجاوزها ، ورسوم لا يتعداها .

ونتيجة لتحولات فنية متعددة - أشرنا إليها - تميزت لغة الشعر بتلك الشكول الحوارية المتزوجة بالنزعة القصصية والمسرحية . ومن الاستخدامات المستحدثة ذلك الحوار الداخلى ، حين يجاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسى فى لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فيكتفى - حل شجنه الداخلى .

ومن هنا تكون « المناجاة الذاتية » اللغة الممكنة حين تصل الأزمة إلى ذروتها . وواضح مدى الإفادة من تكتيكات الأداء المسرحى - كما هو معروف - حين يصبح البطل فى حالة سديمية فيها يشبه تقاطعاً حاداً بين ذاته وذوات الآخرين . ولذا يفقد التوصليل اللغوى نفسه المألوف ، لأن اللغة تتجه إلى الداخلى ، وتفرز أصواتها فى الخارج أصداً هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها . وما أكثر نماذج ذلك المنحنى الأدائى فى القصائد الجديدة ، ونشير - على سبيل المثال - إلى قصائد « مجنون بين المون » ، و « الرأس والنهر » ، و « أحلام حول الزمن المكسور » لأدونيس ، وقصيدة « الإخوة الأعزاء » لمحمد إبراهيم أبوسنة .

وكما فى القصيدة التالية و عز الدين القسام : جزء من حديث ذات ليلة باردة « للشاعر » محمد القيس « التى تنحومنحنى قصصياً ، متكناً على أصوات متحاورة ، تتكشف - عن طريق الحوار - معالم القصيدة ، وتوضح صورة المأساة التى تنشب غمالبها فى بنية القصيدة الدرامية ؛ فهناك أصوات « أبو الحسن اللداوى » و « عز الدين القسام » و « حمدان الناطور » وصوت الشاعر الذى يكتفى بالتعليق والتوضيح ، ولا يتدخل فى مجرى القصيدة التحوارى .

ويبدأ صوت « أبو الحسن اللداوى » تمهيداً لبداية التحوار :

مجازوة سكونية الوصف ، ومتعدية رتابة السرد ، ولذا تحتشد بنيتها الأدائية بالحركة المصوغة فى الفعل الآن . وعلى الرغم من تتابع هذا الفعل فإنه يظل فلذات تتوحد فى تابعها بنية التعبير :

يقول « نزار قباز » فى قصيدته « خاتم مصر » :

تتعرف مصر على وجهها فى مرايا سيناء  
تقرأ اسمها فى كتاب الشهادة ومزامير العبور  
تقرؤه فى فرح المغامرة ، وأبجدية الاقتحام  
تقرؤه على معاطف الجنود المسافرين إلى الضفة الثانية  
للكبرياء

تقرؤه فى جراحهم المتلألئة تحت الشمس كأحجار  
الباقوت

وحقول شقائق النعمان .

وتكتشف مصر صوتها

فى رصاص مقاتليها لا فى حناجر مغنيها .

تضج مصر خائفها الفاطمى فى أصبح يدها اليسرى  
وتصبح عروساً

تتبرع أشجار القطن فى الدلتا بكل أزهارها البيضاء  
لغزل طرحة العروس .

تركب ماذن الأزهر القطار السريع المتجه إلى الإسماعيلية  
لتبرم عقد الزواج .

يخرج الفراعنة رجالاً ونساء وأطفالاً من غرف نومهم  
فى الأقصر وأسوان والكرنك وواى الملوك يرشون  
مصر بماء الورد .

يبيع التلاميذ كتبهم الجامعية ويدفعون مهر العروس .

ينزل عمرو بن العاص عن حصانه

ويلف مصر بعباءته

ويهدىها سيفه

ويقرأ لها « سورة الفتح » (١٤) .

ثمة مجازوة للصور الجاهزة ، وثمة تعدد للتركيب الثابتة فيها ألفناه عن السيف ( حده الحد ) والسيف ( فى متونين جلاء الشك والريب ) ، وثمة تخط للبطولة الفردية - بما هى طقس مدحى - فيها ألفناه من مثل ( لقد تركت أمير المؤمنين بها ) ، ومثل ( نثرهم فوق الأحيدب ) ، وثمة تحول واضح فى المعجم الشعرى ، فى جسامته اللغوية ، حيث يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومى . ومع هذه الملابس - أو المعانقة - فإن التوظيف الفنى للغة يزيح - بجسارته - الفواصل بين المعجم الكلاسيكى فى تحفظاته الأدائية ، والمعجم النابض بحيوية وتدق ، لينبثق تمازج رفيف بين الخططين ، حتى ليصبح من المحال تحديد مناطق استوائية تمايز بخط وهمى أو حقيقى .

في العاشر من أيلول الماضي

أهولت الدنيا

وانشق جدار البيت

عن شيخ كان جريحاً

ووقور الحزن ، مهيب الصوت

بادرن مثل الدهشة قال :

ثم يأتي الصوت الثاني - والأساسي :

أنا عز الدين القسام

هل تأذن لي

أن أقضي الليلة في بيتك

- عز الدين القسام ؟

لا أعرف أحدا يحمل هذا الاسم

- رجل من أرض الشام

لا يملك حائلة

لا يملك بيتا

يتجول في أحياء الفقراء

ومع الإضاءات التي تتقدم بها لغة الحوار بين الصوت الأول

والصوت الثاني ، ندرك أن « عز الدين القسام » شهيد دافع عن وطنه

حتى قتل ، وكما في تعليق الشاعر الراوي للحوار :

( قال أبو الحسن اللداوي :

واحترت كثيراً في هيئته المأساوية

في بقع الدم المتجمدة على الكتفين )

قلت له : ما الأمر ؟

( أضمن بعض الوقت

وعدل فوق الرأس حمامته البيضاء )

...

- أنت حزين يا شيخ ، ما تحمل في قلبك ؟

- أحمل تذكارات الأسى

أحمل وطننا يتوجع

فأنا منذ قتلت

هاجرت إلى مملكة الأعشاب

سكنت قلوب الشجر وأوراق الزهر ، قلت :

يأتني من يكسر هذا القيد

يأتني من يشعل أهراس الأرض

لكن لم يأتوا حتى الآن

- يا شيخى الطيب

كيف تقول قتلت ، وما أنت أمامي !

- الموت رفيقى

فلذا يسمح لي أحيانا

أن أتجول في مملكتي

وأطوف على الأحياء

( أطفال الوابور ، وأنا لم أفهم شيئاً ، وسكبت له

كباية شاي ساخن ، قلت : تفضل ... ) .

وتستمر الأصوات ، ويمتد التمازج ، ويكتسب أطرافاً من درامية

المسرح ، وحبكة الرواية ، فيتردد من الخارج صوت غناء حزين ،

أونواح يتغنى به الصوت الثالث « حمدان الناطور » ، الذي يقدمه

الصوت الأول غامطاً « عز الدين القسام » الصوت الثاني :

- هذا حمدان الناطور ...

... حمدان جثا فوق الأرض وقبلها

رفض التعويض بكى

ويعلق الصوت الثاني :

- أعرف حمدان الناطور ووقع الموال

فكثيراً ما صادفني في الليل ورافقي في التجوال

أعرف هذا الزمن الخوان

والمدن الطالعة من الصحراء بأزياء عصرية

والبدو وحراس القصر (١٥) .

إن الأصوات تتداخل وتتلاحم وتتشابك في نسيج القصيدة ، وفي

بنيتها الأدائية . وهذه الأصوات تركز على النزعة الدرامية التي تجسد

المشاهد والحالات ، ونضج الأفكار . وهي تتوسل - كذلك -

بمحطات القصص والمسرح في الإنارة والشرح والتفسير ، وتجسيد

الروائع بين الأصوات المتجاورة .

وتتعدد صور تلك المناجاة الذاتية متخذة صوراً متعددة تنفق

والمنطلق الفكري المستبطن للإحساس الشعري . ولعلنا نذكر قصيدة

« السياب » المشهورة « نهاية » ، التي تبتدىء بكلمات المحبوبة قبل

هجرانها :

سأهواك حتى تحف الدموع بعيني .

وكما في قصيدة « من مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » لصالح

عبد الصبور . وبالمثل نجد قصيدة « سيرة ذاتية لروان بن محمد » بعد

معركة « الزاب » ، التي تجسد في أدائها شذرات من الاستبطان

الذاتي ، وتتكىء على القصص والأصوات الحوارية المتداخلة . يقول

صاحبها الشاعر « خالد البرادعي » فيها :

- كنت أرد الروم عن الفتن

فما كانت تبصر عيني في المرأة

سوى الروم هنا والفرس هناك

- أخطأ مروان إذن

طفل يبيع الفل بين العربات  
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء  
كلب يحك أنفه على عمود النور  
مقهى ، ومذيع ، ونرد صاخب ، وطاولات  
ألوية ملوثة الأعناق فوق الساريات  
أندية ليلية  
كتابة ضوئية  
الصحف الدامية العنوان يبيض الصفحات  
حواظ وملصقات (١٧)

وكما في قصيدته « أشياء تحدث في الليل » حيث يعتمد - أيضا -  
على الصور المرئية والسمعية ، والنقلات الحركية التي تشكل في تفرقها  
توحدا بين المتباينات ، وتمازجا بين السكون والحركة ؛ بين صوت  
رصاصة خشن ، وصوت أغنية طروب ، بين اختصام ناله بين  
صاحبين حول تفاعله أيضا ، وسباب مترفين في سيارتين ، كتفاهة  
الصاحبين المتخاصمين في « الترام » :

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل  
وأي حقول قرية بعيدة  
شق السكون - فجأة - هواء ذئب  
وانمعد الحليب في الضروع  
وانطلقت رصاصة  
فكفت الأشياء بعدها عن الوجيب  
أهنية ثم استعادت نبضها الرتيب  
وكانت الليلة لا تزال مقمرة  
والطرقات تلبس الجوارب السوداء  
وتغمر روح القاهرة  
كان النشيد الوطني يملأ المذيع منها برامج المساء  
وكانت الأضواء تنطفئ  
والدم كان ساخنا يلوث القضبان  
تسرى إليه من عبر « هيلتون »  
الغريب ..  
أغنية طروب

...  
وصاحبان في ترام العومة الكسول  
يختصمان في نتائج الكرة  
وفي طريق الهرم الطويل  
تبادل سيارتان - كادتا في الليل أن تصطدما - السباب (١٨)

وكما في قصيدة « مذبحه القلعة » للشاعر أحمد عبد المعطى

- ما كان لمروان أن يصلح ما أفسده العصر  
- ماذا أسمع ؟  
- تمبث بالسيف وتنسى شعرة جدك  
- ماذا أبصر ؟  
- تنسى أن العائر تزداد عليه العثرات  
ومن زلت قدماء تخلت عنه الناس  
- مسكين يا مروان  
- صوت عدو يشمت  
أم صوت صديق يفرح ؟ (١٩)

وقد يعتمد الأداء الفني على تشكيلات فنية مستمدة من الفن  
السينمائي فيها يعرف بالمونتاج ، حيث تتوالى صور متعددة يعقبها صور  
أخرى يجمع بينها جميعا - في الصورة الكلية - توحدا وتناسق ، يصنعه  
الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه وفي أنساقه المرئية  
والسمعية - يستطيع إثارة توجه نفس للخط الداخل الذي يجمع  
وحداته المبددة ، عند النظرة الأولى ، ولينفسح المجال لرسم صورة  
شاملة منقسمة ، وذلك بتضام تلك الصور السريعة في داخل اللوحة  
الكاملة .

وقد تمكنت قصائد كثيرة من استخدام صور تمثيلية مفاجئة ،  
تعتمد على التداخلات النفسية ، عن طريق الصور المتعاقبة ، مستهدفة  
بذلك صدم الوعي ، وخلخلة الارتقاء للمنطقية المألوفة للأداء ،  
ومجاوزة الاستقامة الجذرية في الشكول التقليدية المتوارثة .

نجد نماذج جيدة ومتعددة للجمع بين الصور المرئية والصور  
السمعية قريبة من تلك التي يستخدمها المخرج السينمائي الذي يصور  
أجزاء متفرقات من حوادث ، ثم يسجل الأصوات ، ثم يربطها بطريقة  
منتقاة . وقد تبدو لنا - للوهلة الأولى - أنها يتقصصها التناقص ، أنها  
تفتقد الترابط ، ولكننا إذا أخذناها في كليتها المترابطة ، فإنها تعنى  
- في مجموعها - وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية  
الكلية . وقد تكون تلك الصور في مظهرها السطحي مفككة  
أو متضاربة أو متناثرة ، ولكن ذلك ليس الصورة الحقيقية للقصيدة ،  
بل إن هذا التفكك يولد ويستنسخ من خلفه طاقات متجمعة  
تشكل - فنيا - من خلال البناء الكل للقصيدة .

وإن تلاحق الصور في حركتها السريعة يعتمد - في الوقت نفسه -  
على انتقاء وانتخاب معين ، لاندفاق تلك الصور ؛ لتصب في تيار  
يزخر بعواطف ومشاعر مميزة ، متبها تحسيد المغزى الفكرى المحتضن  
لانفعال نفسى خاص .

وتتضح تلك الصور المتعاقبة ، التي تبدو - ظاهريا - مفككة  
ولكنها في مجموعها صور حملة بدلالات شتى - تتضح - على سبيل  
المثال - في قصيدة « الموت في الفراش » لأما ، دنقل ؛ فهي تشرى - كما  
سبل - بالدائرة الجهنمية التي تتحرك فيها الأشياء ، وتومى - إلى عبثية  
يتساوى في كونها الشيء وضده ، ويتوازى الفرح والحزن ، والموت  
والحياة ومنها :

نافورة حمراء

حجازي ، التي تمثل - كذلك - صورة متكاملة لاستخدام « التكنيك السينمائي » في الجمع بين الصور المرئية والسمعية ، وفي توظيف القصة ، وفي تجميع التشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية . ونكتفي منها بالصورة الأخيرة للمذبحة ؛ وهي تحتشد بصور سمعية متمزجة بصور مرئية ، مع مقاطع حوارية مبتورة ، بفعل القتل أو الألم :

فالنار عموى كالحبوط  
كالطر

« آه يائذل لقد خنت ... » ويهوى كالحجر  
ورصاص كالطر  
وجنود الأرناؤوط

من قريب وبعيد  
من حل ، من تحت ، أيدي أخطبوط

« آه يائذل » ويهوى كالحجر  
والحيول  
حميمات وصهيل  
ترفس الصخر فينطق الشرر  
والصخب  
« أنت محصور فخذها »  
« لا تفكر في الحرب »  
« أنت ودعت الحياة »  
ثم يهون كسبل  
تحت منجل  
« آه يا ما أصعب الميتة من كف الجبان » (١٩) |

ومثل قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية » للشاعر « أمل دنقل » نموذجاً ذا بهاء وبسموق ، وهي تنحو في حدادتها أدائها منحى له خصيصه التفرد الفني في استخدامات « المونتاج » ، حيث تحتشد حل ساحاتها مشاهد مختلفة ألوانها ، متمدد عطاؤها ، وفي نفلاتها المفاجئة تتأكد في الوقت نفسه - عن طريق المقارنات - توحيد صورها وتمازج دلالاتها ، ومن جميع المعطيات الأدائية تتفهم ما تتوسل به القصيدة من إيحاء وإيماء للإيالة عن مفزاهها الداخل .

تتكون القصيدة من « الإصحاح الأول » حتى تنتهي « بالإصحاح السادس » ، ونكتفي منها - لظولها - بما يشير إلى تلك النقلات ، فالإصحاح الأول يستحوذ عليه صوت متحفز يصرخ محرّضاً :

أيها الواقفون على حافة المذبحة  
أشهبوا الأسلحة

فكل مكان قبر ، وكل ساحة ضريح ، وتساوى الأموات والأحياء :

المازل أضرحه  
والزنازن أضرحه  
والمدى أضرحه

وتنتقل « الكاميرا » في الإصحاح الثامن متحركة بين صورتين أو مشهدين :  
صورة أم وقد ذهب الجند بولدها ، وصورته أمام المحقق :

دقت الساعة المتعبة  
رفعت أمه الطيبة  
حينها  
دفعته كموب البنادق في المركبة

دقت الساعة المتعبة  
نهضت . نسقت مكتبه  
( صفحته يد  
أدخلته يد الله في التجربة )  
دقت الساعة المتعبة  
جلست أمه رقت جوربه  
وخزته حيون المحقق  
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

وتعود « الكاميرا » في « الإصحاح الرابع » لتحشد صورة راعفة رسمتها دماء المظاهرين :

دقت الساعة القاسية  
وقفوا في ميادينها الجهممة الخاوية  
واستداروا حل درجات النصب  
شجرا من لب

تعصف الريح بين وريقاته الفضة الدائبة  
فيشن : « بلادى .. بلادى »  
« بلادى البعيدة ... »

ثم .. تتوقف « الكاميرا » عن متابعة المظاهرين ، وتنتقل إلى مشهد جانبي ، فتلتقط صورة « غانية » في سيارة فارغة لم تزل برقمها الجمركي ، وكأن الصورة - في تلك النقلة - تعمد إلى إثارة مقارنة سريعة بين مختلف أجزاء الصورة المتفرقة - ظاهراً - والمتحدة - باطناً - والموثة إلى مفارق جوارحه بين الجائعين والمتخمين :

دقت الساعة القاسية  
« انظروا » هتفت غانية  
تتمطى بسيارة الرقم الجمركي  
وتتمتم الثانية :  
سوف ينصرفون إذا البرد حل وراى التعب



أو مفارقات بحتمة اختلاف الطرف التاريخي ، فتنضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة فيها يشبه تنويعات على الفكرة الأولى . ومن ثم فقد يضمن الشاعر المعاصر أبياتاً أو بيتاً أو جزءاً منه ، وقد يعتمد إلى تحوير البيت أو الأبيات المضمنة كما يوظف هذا التحوير للإبانة عن روح المفارقة الأليمة ، على نحو أشبه بإيماء مختصر وحاد إلى أزمنة المعاصرة .

من النماذج الوضعية لتوظيف « التضمن » قصيدة « من محاولات شاعر يمان » لعبد العزيز المقالح ، ففيها يتسق كل تضمين مع حالة التحول التي تتناسخ في القصيدة ، ويتحول الشاعر فيها متلبساً حالات متعاقبة ، موظفاً - في الوقت نفسه - مغزى الموقف القديم فيها يشبه إذابة لمواقف معاصرة ، ومنها :

وكننت امرأ القيس - أذكر - لكنني مذ فجمعت بموت أبي  
واستعنت على وطني بالدخيل ، تفرح وجه القصيد

فقدت ملامح وجهي  
وصار الطريق إلى « مأرب » كالطريق إلى القدس  
ليل و « دمون » لا يتحنى للنشيج الذي يتعالى  
« تطاول الليل علينا دمون »

« دمون إنا معشر يمانون »  
« وإنا لأهلنا محبون » .

ومن محاولاته المتتالية نكتي - هنا - بصورة تلبسه شخصية المتنبي في داخل تضميناته ، حيث يقول :

وصحا أبهظته خيول الإخارة  
والروم محتاج أسياهم مدخل المنزل العربي  
وكان الرجال ينادوني « المتنبي »  
هذا هو اسمي الجديد  
وفاتني هي « محولة » أخت السيوف  
رأيت القصائد طالمة من دمي كالسنابل في غابة الشمس ؛  
لديناك من ربع وإن زدتنا كربا  
فإنك كنت الشرق - للشمس - والغربا  
وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا  
فؤادا لعرفان الجمال ولا لباً<sup>(٢١)</sup> .

ويضمن « عبد الوهاب البياض » في قصيدته « الموت والفنديل » بيت « المتنبي » المشهور في خطابه « سيف الدولة » .

وسوى الروم خلف ظهرك روم  
فمسل أي جنانبيك تمسيل

وهو في تضمينه يحور الموقف القديم ، متلبساً - كذلك - شخصية « سيف الدولة » في موقف معاصر ، فيها يشبه - أيضاً - قناعاً فنياً . ولكن « سيف الدولة » هنا - أو الشاعر ، يبدو في موقف مغاير لصورة النصر القديم .

وتنتقل « الكاميرا » إلى لقطة جانبية أخرى ، فتعرج على « مقهى » ، وتسجل الصوت المشروح :

دقت الساعة القاسية  
كان مدياح مقهى يذيع أحاديثه البالية  
عن دهاة الشغب .

وفي الإصحاح السادس تنتقل الصور في لقطات متفرقة ، حيث يتشابك الجند والمتظاهرون . يتطلق الرصاص ، وتختلط الأصوات ، وتقطع الكلمات ، وتنبث الأصوات :

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دورع وخوذات حرب

يمشون من كل صوب  
والمتفنون في الكعكة الحجرية - ينقبضون  
وينفرجون  
كنبضة قلب

يشعلون الحناجر  
يستدلفون من البرد والظلمة الفارسة  
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقرب  
يشبكون أياديهم الغضة البائسة  
لتصير سباحاً يصد الرصاص !

الرصاص  
الرصاص  
وآه ..  
يغنون « نحن لداؤك يا مصر »  
« نحن لداؤك »  
وتسقط حنجرة غرسة  
مهما يسقط اسمك - يا مصر - في الأرض  
ولا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات  
على الساحة الدامسة<sup>(٢٢)</sup> .

ومن السمات الملحوظة في الأداء الفني - كذلك - ظاهرة « التضمن » من المعطيات التراثية أو سواها ، فيها يتساوق منها مع المغزى الدلالي للقصيدة . وفي جميع ذلك يعتمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ، ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيها ، وإقامة تواصل نفسي بين حالي : الحضور والغيب . ويؤدي ذلك - بالضرورة - إلى تكتيف المعطى الفني ، والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه أو الإسهاب فيه .

وبهذا المزج بين الأداءين تتشكل زمنية آنية ، تختصر المسافة بين الصورتين ، ليتلبس كل منهما صاحبه ؛ فكلاهما رهين موقف متأزم أشبهت ليلته بآرخته ، ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقة

« لاحظ - مرة أخرى - مغزى البترو دلالة المومة إلى فقدان الأمل ،  
لبقية الجملة الشرطية محذوفة ، وهى فى البيت - كما هو معروف :

إذا رزق السلامة والإيابا

وقد يكون « التضمن » وسيلة فنية تقوم على تحويل البيت  
المضمن ، أو الأبيات المضمنة ، وذلك لتوظيف الدلالة التضمنية  
للإيحاء إلى حالة المفارقة ، أو لتأكيد جانب خاص من جوانب مطابقة  
نفسية معينة ، كقول « البيات » مضمنا البيت للشهور :

تمنع من شميم حرار نجد  
فما بعد العشية من حرار

يقول « البيات »

قالوا : تمنع من شميم

حرار نجد يارفيق

فبكيت من هارى

فما بعد العشية من حرار .

وكما يحور « السياب » البيت المعروف لعل بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر  
جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

وذلك ليبيان المفارقة بين حال مائعة لاهية - كما فى بيت على بن  
الجهم - وحال مقهورة دامية حيث يتساقط القتل ، وتسيل دماء  
المظاهرين ؛ وذلك فى قوله :

عيون المها بين الرصافة والجسر .

ثغوب رصاص رُقشت صفحة البدر

وربما يشمل التحويل عددا من الأبيات ، لشروطها فى تشكيلها  
التحوورى للإبانة عما يتشابك فى حركة النفس ، وهما يحور فى غورها بما  
تشير به المفارقة بين المعطى الأدائى - فى تركيبه القديم المشهور -  
وما يحمله من دلالات ، والمعطى الأدائى - فى تحويله الجديد -  
وما يوصىء إليه من دلالات مستحدثة . ويمكن القصيدة - حينئذ - أن  
تستمر فى نسج خيوطها ، وهى مطرزة بفلذات تشكيلية من المعطيين .  
ويلتصق الشبه بالاشبه بجامع المفارقة فى كل ، التى تنضام فى مخترنات  
النفس ، حيث يستقر فى قاعها ما نصالح أو ما نخاصم ، وما تفرق أو  
توحد . وعن طريق التداهى تعود القصيدة - فى المختتم - لتوصىء إلى  
المعطى الأول ، من خلال تحويل ينضاف إلى البيت الختامى ، وكأنه  
اللقطة الأخيرة للحظة الإمساك بلمعان نفسى خاطف .

يقول الشاعر « مهدى بندق » من قصيدته « همرو بن كلثوم يزور  
لبنان » :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا

ولا تبقى بنات أو بنينا

ألسنا التاركين لما طلبنا

يقول فى المقطع الخامس من قصيدته :

كان الروم أمامى ، وسوى الروم ورائى ، وأنا كنت أميل  
على سيفى متحررا تحت الثلج وقبل أفول النجم القطبى وراء  
الأبراج ، فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟

ويقول فى المقطع الحادى عشر :

.. لماذا ترك الشعراء غنادقهم ؟ ولماذا سيف الدولة ولى  
الأدبار ؟ الروم أمامى كانوا ، وسوى الروم ورائى ، (٢٢) .

وقد يتخذ « التضمن » شكل صوت تحوورى ، ينضاف إلى  
شخص القصيدة المقيدة من شكل الأداء المسرحى ، حين يتتابع  
حوار « الحيال » و « الكورس » ، ثم الصوت المضمن ، وكأنه  
أحد شخص المسرح الشعرى ، أو القصيدة المسرحية ، كما فى  
قصيدة « الحيال » والجواد المحتضر « للشاعر « أحمد دحبور » :

« ... الكورس » :

توزعت هيناك فى الكئيبان والحفر

لن تكمل السفر

لم يبق غير الشلل الحنين

وصهلة الخور

لن تكمل السفر

« شوقى » :

ويا وطنى لقيتك بعد ياس كائن قد لقيت بك الشبابا

« الحيال » .

حلمت أن أبكى على يديك

كبا الجواد لا تغب

بعدت آه

فى دمي رسائل للشوق لا أذكرها

لولا الرقيب كنت آه .. لا تغب

لاحظ تضمين بيت العباس بن الأحنف المشهور :

هندي رسائل شوق لست أذكرها

لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

« ولاحظ مغزى البترو والتحويل »

« الكورس » :

جوادك العتيق لا مناص محتضر

ولن يريك قبة الخلاص

فلتطلق الرصاص

« شوقى » :

وكل مسافر سيؤوب يوما إذا رزق السلا (٢٣)

الشخصية التراثية زمنيته لتكتسب زمنية معاصرة ، تنكس عليها تجربة الشاعر في إسقاط فنى ، يجسد رمزاً كلياً ، وهذا الرمز الكلى يندغم في كينونته الذاتى فى الموضوعى ، والخاص فى العام .

وهذا الاستخدام - كما أشرنا - إذ يركز على ملمح بعينه من ملامح الشخصية المستدعاة أو الموظفة فى العمل الفنى ، فإنما ييسر للشاعر من خلال هذا الملمح التعبير عن موقفه فى معادلة موضوعية بين الطرفين ؛ وقد يعمد - كذلك - إلى تحويل تجربة الصوت التراثى ليحمل - فى هذا التحويل - مضمونا معاصرا مكثفا للمعنى الدلالى ؛ وذلك فيها يشبه إيهاماً فنياً بتوحد اللحظة التاريخية بين الصوتين . وهنا تكمن البراعة فى التقاط الموقف الخاص الذى تعرضت له الشخصية التراثية ، وفى إكسابه طابعاً درامياً معبراً عن موقف جديد .

وسنعرض الآن لنموذجين مختلفين لشاعرين معاصرين فى وسيلة توظيف الشخصية ؛ ومع هذا الاختلاف يظل لكل تميزه وتفرده ، وله - فى الوقت نفسه - إيماءة الخاص به داخل الدائرة الفنية التى

تتركز فيها بؤرة القصيدة : فأولها يتلبس الشخصية بما هى قناع فنى ؛ وثانيها يوظفها بما هى دلالة رامية ، معادلة لموقف معاصر ، وتكون شخصية « يوسف » - بمعطياتها الدلالية والتراثية - مستدعاة من كلا الشاعرين :

يقول « يوسف الخطيب » من قصيدة له طويلة :

.. لأننى عفو أبى

قصصت رؤىهاى على دجى عيوبهم

وأية النهار

فها أنا أصرخ من غيابة الحب

مضى يأسفح جلعاد

تفاديك قوافل التجار

فلسن فقد امرأة العزيز أسماى

ولن تقطع النساء أيديهن<sup>(٢٥)</sup> .

ويقول « أمل دنقل » فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » ، وواضح تلك المعادلة التى يسوقها الشاعر ، وما يرمى إليه :

هائدون

هائدون وأصغر إخوهم

« ذو الميول الحزينة »

يتقلب فى الحب

أجل إخوهم لا يعود

وعجوز هى القدس

« يشتعل الرأس شيباً »

تشم القميص فتبيض أعيانها بالبكاء

ولا تخلع الثوب

حتى يحىء لها نأياً عن فتاها البعيد<sup>(٢٦)</sup> .

وأنا الأخذون بما ابتليتنا

ونحن الغائبون إذا أقمنا

ونحن التائهون إذا مشينا

غاية من حجر

أقبلت نحونا فاستبقنا إلى كل فرع شجرتنا

ثم غرسناه

فى صدر محبوبنا المرمى .

.. سجلوا فى مواسيعهم أننا النياق الحفاق

أننا نجعل المقت ما بيننا غاية الاتفاق

أننا نملشق اليبين والأعين الدامعة

والوصال الذى تنفى به فى القصائد

بعض اختلاقي

كل شمس نجىء من الغرب كاذبة

كل شمس نجىء من الشرق كاذبة

« تغلب » الآن غايبة

ما الذى سوف تشذنا عمرو بعد

ما الذى سوف تشذنا عمرو بعد

ونسقى الغير ماء الأهل صفوا

ونشرب أهلنا كدرا وطننا<sup>(٢٧)</sup> .

ولعل شهرة بيت عمرو بن كلثوم :

ونشرب إن وردنا الماء صفوا

ونشرب غيرنا كدرا وطننا

على الرغم من حدته وعنفه ودلالته على الغلبة والنفوذ والسيطرة ، قد هباً للتحويل فى القصيدة السابقة قرارها النفس والفكرى ، حيث يرمى التحويل إلى المفارقة الساخرة والأليمة بين حال الأسى وحال اليوم .

وهذه المفارقة الذابحة تصيب أكثر من مقتل ، ويلتقى على ساحتها أكثر من ذبيح . ومثل هذا المنحى التضمينى قصيدة « طائر الوحدات » لأحمد دحبور ، حين يحور البيت نفسه وفقاً لمساق القصيدة فى قوله :

نشوب إن وردنا الماء صفوا

ثم يشرب أهلنا كدرا ويتظفرون

ومثله - كذلك - « أمل دنقل » فى « مراثى اليمامة » حين يقول :

نستقى بعد غيل الأجانب من ماء آبارنا

صوف حملاتنا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية .

وإذا كان « التضمين » - فيما سبق - يقوم على تضمين بيت أو تحويله ، فإن الأداء الفنى فى القصيدة الجديدة قد « يضمن » - هذه المرة - أو « يوظف » ملمحاً خاصاً من ملامح الشخصية التراثية ؛ ويكون هذا التضمين - أو التوظيف - صورة أدائية تجاوز فيه .

ويوظف « أمل دنقل » معطيات الإشارات التاريخية في تكثيف في مكتنز المعنى ، وثرى المفزى ، عن طريق استبصار واع ، فيه تترواح - في اللحظة ذاتها - أوجاع الماضي ومهم الحاضر ، فإذا هما وجهان لعملة واحدة . والشاعر يسج خيوط هذا الترواح على مغزل زمنية تجاوز الخط الفاصل بين ما كان وما هو كائن .

ثم نعرض - كذلك - لشاعرين آخرين قاما بتوظيف الشخصية نفسها ، ولكل منهما - كما أشرنا من قبل - أدلة الفنى المتميز ، والمتنصق بجسد بنيته الأدائية الخاصة :

يقول « أمل دنقل » في قصيدته « الأرض والجرح الذى لا يفتح » ، وفيها تعود شخصية « الحجاج » بكل لحظتها التاريخية المعروفة :

الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة  
وتلقى الدلو مرات وتخرجه بلا ماء

من أنت يا حارس ؟

إني الحجاج  
عصبي بالتاج  
تشرينها القارص

هل ثبت الثقفى  
قناعه المهزوز  
فقد مضى نموز  
بوجه العربى

وتصبح شخصية « الحجاج » وما يرتبط بها عبر التاريخ من دلالات تصبح تأكيداً للرفض ، والدعوة لمقاومة ما يكبت على الذات ، فيقول « محمد أبو دومة » في قصيدته : « مشتكاى يا خامس الخلفاء »

أنا ابن جلا ومرأتى يحار الدم  
وأعتابى جاجكم ، ونعلى يطحن الكلمات فوق الفم

أنا ابن جلا وقد وليت ما وليت  
فالإذهان فالإذهان والإطراق فالإطراق

أنا ابن جلا أنا ابن جلا  
إلى أن شال متفخفا عصامته  
رأينا تحتها أفاك (٢٧) .

وفي قصيدة « مرآة الحجاج » لأدونيس ، نجد التشابه أو التماثل بينه وبين « أبو دومة » وإن كانت قصيدته تشير - في المختتم - إلى إدانة عامة ، يقول فيها :

وصعد المنبر في يديه

قوس وفوق وجهه لثام  
وقال بالسهم والقناع لا بالصوت والكلام :

« أنا ابن جلا وطلاح الثنايا . . »

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فراسى

وزلزل المكان

وسقط الزمان (٢٨)

وتقدم قصيدة « مع ابن زيدون وليته الأولى في السجن » للشاعر « أحمد دحور » استيحاء تحويريا لقصة « ابن زيدون » مع « ولادة » ، وتحول الوجه اللامى للقصة المعروفة - مع ظروفه الفاجعة المعروفة أيضا - ليصبح ذلك كله صورة مقابلة أو وجه آخر لـ « ولادة » الوطن ، وابن زيدون البطل المنكسر ، والوطن ينتهبه الآخرون ، والبطل رهين محبسه ، و« ابن دحور » في غفلته . وتتمكن القصيدة عن طريق الإيماءات التضمينية - داخل المعطى التحويرى - تتمكن من خلق جدلية فنية تشدنا إليها كلما ملنا نحو طرفى زمنية الماضى أو الحاضر ، لتجعلنا نزامن - في اللحظة ذاتها - زمينتين ، ونخلق في سماء كل منهما بجناح .

ومن التحويرات التضمينية ذلك المتفتح في قصيدة « ابن زيدون »

أضحى التناثى بديلا من تدانينا  
وناب عن طبيب لقياننا تحافينا

ويكون في قصيدة « دحور » وفقا للمفزى المقصود في دلالة :

هكذا أضحى التناثى من تدانينا بديلا  
وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

ويكون قول « ابن زيدون » في قصيدة أخرى موطفا كذلك ومضمنا بأداء تحويرى ، لاتصاله بالمفزى العام للقصيدة ، فبيت « ابن زيدون »

مأسل ظننى بأسى

يجرح الدهر ويأسو

يصبح عند « دحور » :

ما على ظلى بأسى  
يجرح الدهر ويأسو الفقراء

ولعله يتضح - كذلك - أن قول « دحور »

مكنت عشاقها من صحتها فافتتلوا .

يذكر بقول « ولادة » - فيها يذكر الرواة - :

أمكن عاشقى من صحن خدى وأعضى قبلنى من يشتهيها

تقول القصيدة :

وعلى مقربة من طعنة طائشة يعلو الغناء :  
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء  
 كيف يأسو الفقراء  
 ليس يجهديك البكاء  
 ليس يجهديك « ابن جهور »  
 إننى خلفته بين إمام « القوط » يسكر  
 وترنمت على جرحى فلم يصغ ، وواتان الغناء :  
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء  
 يجرح الدهر ويأسو (٢٩) .

بدأت ليلتك الأولى مع الليل  
 فهل أهددت أحلامك ؟  
 هل هددت آلامك ؟  
 وحذك الآن ، فقل ما شئت ، واكتم ما تشاء  
 لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة  
 لك السجن  
 وعصفور يخوض الأفق لا يتبعه الغاؤون والواشون  
 إن فوضته فاض الغناء :  
 يجرح الدهر ويأسو الفقراء

— أبنا « ولادة » الشعر ؟

— هباء

— أبنا « ولادة » القلب إذن ؟

— لى شارع الليل الحزين

مكنت عشاقها من صحنها فاحتفلوا

لكن صحننا واحدا لم يكفهم فاقتتلوا

ثم أتوا من صحنها التالى عطاشا جائعين

هكذا أضحي التتالي من تدانينا بديلا

وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

والى المختتم تتكف وظيفة الاستيحاء مجاوزة الدلالة التاريخية  
 للقصة القديمة عن « ابن عبدوس » و « ابن جهور » هل نحو ما هو  
 معروف ومشهور ومرتبطة بها فى الوقت نفسه . وكل ذلك يذوب داخل  
 الشكل القديم للشخصيات — المترسب فى الذاكرة — ليقوم — من  
 خلفه — ببناء تشكيل جديد ، يقابل الشكل التاريخى المعروف :

فلمن تشكو إذن ؟

قرطبة مهجورة

عشاق « ولادة » مسلوبون مطلوبون

وبعد . فما زالت هناك جوانب متعددة لصور الأداء الفنى فى  
 القصيدة الجديدة ، نشير — على عجل — إلى بعض إمكاناتها  
 الأخرى . فمعها الاتكاء على الدلالات الأسطورية والتاريخية والتراثية  
 فكأنها — بذلك — تخلق من وراء المنظور الأسطورى وسواء أبعادا  
 أخرى ، تنتصب لها أبنية أخرى غير منظورة ، يتأكد بها إمكانات خلق  
 لغة فنية تتعدى اللغة نفسها ، فمن طريق استخدام الأسطورة تتكون  
 إسقاطات القصيدة الرمزية ، وتتجنب بذلك آفة السرد أو سطحية  
 التجريد المطلق ، كما يتاح للشاعر الربط الحميم بين الذات وهمومها  
 المعاصرة ، والدلالات النفسية المستنبطة داخل البناء الأسطورى فى  
 نسج قصيدته ليفلت من شبك « القص » و « الحكاية » ، ويتمكن من  
 إشباع مناخ قصيدته برموز فنية توحد بين الجزئى والكل ، ويندمج فى  
 كينونتها الذائق والموضوعى . وكذلك فإن تشكيل القصيدة الجديدة  
 يعتمد على عناصر تصويرية مركزة على توزيعات فنية ينصهر فيها  
 التاريخ والرمز والأسطورة ، مع قدرة على استبطان التدهيات  
 الذاتية ، وخلق الصور المخصصة فى أطر الإحساس بالاستلاب  
 والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية ، حيث تتمكن القصيدة من  
 تمثيل مختلف الدلالات والإيماءات والإشارات ، وعصب ذلك كله  
 داخل الحادثة المعاصرة ، من طريق التشابك والتداخل الذى يخلق  
 التشكيل اللغوى والتركيب البنائى . وبهذا التشكيل يتخلق البناء  
 المضرى للقصيدة الجديدة .

الهوامش

- (١) أدونيس ، خواطر حول تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ، ص  
 ١٩٦ ، عدد ٣-٣ ، ١٩٦٦ — السنة ١٤ .  
 (٢) صلاح عبد الصبور : رحلة فى الليل ، ص ٧٢ ، الهيئة المصرية العامة  
 للناليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٣) محمد إبراهيم أبو سنة ، الأعمال الكاملة ، ص ١٤١ ، مكتبة مدبولى ،  
 ١٩٨٥ .

(٤) عبد الوهاب البيات : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

(٥) صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، ص ١٧ ، دار الوطن العربى للطباعة

- والشر ، بيروت ، ط ، ١٩٧٢
- (٦) موار عيد : أصايق الجلياد النافرة ، ص ٣٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- (٧) أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص ١١٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- (٨) محمود درويش : أحبك أحبك ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- (٩) محمود عدوان ، مجلة الموقف الأدبي ، ص ٦٧ ، دمشق ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ .
- (١٠) صلاح عبد الصبور : حجر الليل ، ص ١٣ .
- (١١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٤٣٧ ، مكتبة مدهبول ، القاهرة ، د . ت .
- (١٢) النص منقول من « دير الملاك » للدكتور محسن أطيمش ، ص ٩١ .
- (١٣) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٣ ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
- (١٤) جريدة الأهرام ، ١٥ أكتوبر ١٩٧٣ .
- (١٥) محمد القيس : « رياح عز الدين القسام » ، ص ٦٣ ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .
- (١٦) مجلة الموقف الأدبي ، ص ٦٧ ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ ، دمشق .
- (١٧) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٠٨ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٣١ .
- (١٩) أحمد عبد المعطي حجازي ، « مدينة بلا قلب » ، ص ١٣١ .
- (٢٠) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٠ .
- (٢١) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٧ - ٣٩٨ .
- (٢٢) عبد الوهاب البياتي : « قمر شيراز » ، ص ٥٠ ، منشورات وزالة الإعلام العراقية ، ١٩٧٥ .
- (٢٣) أحمد دحبور : « حكاية الولد الفلسطيني » ، ص ٥٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- (٢٤) مهدي بندق و عمرو بن كلثوم يزور لبنان « قصيدة نشرت في جريدة الأهرام ، عام ١٩٨٤ .
- (٢٥) الموقف الأدبي ، أغسطس ١٩٧٤ ، دمشق .
- (٢٦) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٧ .
- (٢٧) محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
- (٢٨) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ص ١١٢ ، دار العودة ، بيروت .
- (٢٩) أحمد دحبور : « بشير هذا جثت » ، ص ٨٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

# ظاهرة الغموض في الشعر الحر

خالد سليمان

مبهم : أى لا يعرف له وجه يؤى منه<sup>(٣)</sup> .

وتما يتصل بهذين المصطلحين ألفاظ أخرى مثل « التعقيد » و « المعاطلة » ، وهى أيضا مصطلحات استعملها النقاد العرب ، وأسهبوا في الحديث عنها في مؤلفاتهم ، كما اتخذوا من وجودها في الشعر موقفاً محددًا . يقول عبد القاهر الجرجاني ( ت : ٤٧١ هـ ) ملخصاً موقفه من ظاهرة التعقيد في الشعر :

« وأما التعقيد فإما كان مذموماً لإجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقوله [ المتنبي ] :

ولذا اسم أهطية العيون جفوماً من أنها عمل السيوف صوامل  
وأما ذم هذا الجنس لأنه أحوك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكذلك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مجلس ، بل خشن مُضْرَس ، حتى إذا رمت إخراجها منه عسر عليك ؛ وإذا خرج خرج مُشَوَّه الصورة ، ناقص الحسن »<sup>(٤)</sup> .

ويستمر الجرجاني فى شرح موقفه من التعقيد ، موضحاً أن القارئ يأنس ويفرح إذا استطاع بعد جهد أن يحصل على معنى يستحق هذا الجهد الذى بذله . أما إذا لم يحصل القارئ على معنى يستحق ما بذل من جهد ، فإنه يكون « كالفائس فى البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج بالخرز »<sup>(٥)</sup> .

وشبه بما أورده الجرجاني ما أثبتته أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى ( ت : ٣٧٠ هـ ) فى « الموازنة » ، وهو يلخص موقفه عما أطلقوا عليه « المعاطلة » . والمعاطلة مداخلة الكلام بعضه فى بعض ، وركوب بعضه لبعض ، كقولك « تعازل الجراد » و « تعازلت الكلاب » ، ونحوه ، مما يتعلق بعضه ببعض عند السفاذ<sup>(٦)</sup> . يقول الأمدى :

أولاً : ظاهرة الغموض والنقد

( أ ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة .

( ب ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية الحديثة .

( أ ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة

ليست ظاهرة الغموض شيئاً جديداً كل الجدة فى القصيدة العربية ؛ ذلك بأن كثيراً من النقاد العرب القدماء كانوا قد تنبهوا إلى الظاهرة ، وإلى ما يمكن أن تتركه فى القصيدة من آثار .

والغموض فى اللغة مصدر من « غمض » ( بفتح الميم وضمتها ) . وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك . والغامض من الكلام خلاف الواضح . ويقال للرجل الجيد الرأى : قد غمض النظر . ومسألة غامضة : مسألة فيها نظر ودقة . ومعنى غامض : لطيف<sup>(١)</sup> .

وفى الإنجليزية ، يحصل المصطلح ( Ambiguity ) معنى اللغة المجازية<sup>(٢)</sup> ( Figurative Language ) . وفى اللغة المجازية أو الرمزية من الدلالات الإيجابية ما لا يحتاج إلى تأكيد .

ومصطلح الغموض كثيراً ما كان يختلط بمصطلح « الإبهام » ، على الرغم من أن الدلالات التى يحملها المصطلح الثانى ( أى الإبهام ) دلالات سلبية ؛ فنحن نصف الطريق مثلاً بأنه مبهم ، إذا كان خفياً لا يستبين للساير ، واستبهم عليه الأمر : أى استغلق . وكلام



ومن المعاطلة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها ، وإن أدخل بالمعنى بعض الإخلال . وذلك كقول أبي تمام :

حان الصفاء أخ حان الزمان أعاً    هـ فلم يتخون جسمه الكمد

فأنت إذا تأملت المعنى ، مع ما أسدده من اللفظ ، لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة ؛ لأنه يريد : « حان الصفاء أخ حان الزمان أعاً من أجله » ، إذ لم يتخون جسمه الكمد » (٧) .

إن ما اقتبسناه من كتابات الأمدي والرجاء يوضح موقف النقاد القدماء من ظاهرة مختلفة عن ظاهرة الغموض ، سواء سُميت تعقيداً أو إبهاماً أو معاطلة . وهو موقف لا يتفق تماماً وموقفهم من ظاهرة الغموض . فابن الأثير ( ت : ٦٧ هـ ) يورد في « المثل السائر » رأياً لا يأسق الصواب ( ت : ٣٨٤ هـ ) يفرقه فيه بين النثر والشعر ، يجيء فيه :

إن طريق الإحسان في متثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد معاطلة منه (٨) .

وكذلك بفعل المرزوقي ( ت : ٤٢١ هـ ) في « شرح ديوان الحماسة » في معرض تفريقه بين الشعر والنثر ، فيقول عن الشعر :

فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه ، على غموضه وخفائه ، حداً يصير المدرك له ، والمشرّف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتمها (٩) .

ويذكر الدكتور إحسان عباس في « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » أن هناك نسخة مخطوطة في « الإسكوريال » بعنوان « شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب » ، رداً على شرح أبي الفتح عثمان بن جني فيما أخذ به المتنبي ، لابن فورجة محمد بن حمد البروجردى ( توفى حوالي ٤٥٥ هـ ) يوضح فيها ابن فورجة أن الشعر قد يصيبه الغموض من ثلاثة أوجه :

١ - فهناك الشعر الذي يصنّك جهل غريبه عن تصور غرضه .

٢ - والشعر الذي يُغميه إصرابه لمجاز فيه ، وحذف في اللفظ ، أو تقديم وتأخير سؤوه الإعراب .

أما السبب الثالث - كما يذكر إحسان عباس - فقد سقط لسقوط أوراق في المخطوطة (١٠) .

ولعلّ أبا الحسن حازم القرطاجني ( ٦٠٨ - ٦٨٤ هـ ) ، الناقد الأندلسي ، الذي تجمعت في آرائه الروافد العربية واليونانية جميعاً (١١) ، أبرز من تعرض إلى ظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي ، وذلك في كتابه القيم « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، حيث عالجها بإسهاب وعمق كبيرين . وليس من باب المبالغة أو التهويل أن ندعي أنه كَوّن لنفسه حول هذا الموضوع نظرية تكاد تكون متكاملة . ولذا فإننا نحاول أن نحدّد معالم هذه النظرية ، ونبرز أهم ما اشتملت عليه من نقاط .

يرى القرطاجني أننا قد نقصد « تأدية المعنى في عبارتين : إحداهما واضحة الدلالة عليه ، والأخرى غير واضحة الدلالة ، لضروب من المقاصد » (١٢) . ومن هذا المدخل ينتقل إلى بيان وجوه الإغماض ، فيرجعها إلى ثلاثة أوجه :

- ١ - منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها .
- ٢ - ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى .
- ٣ - ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً (١٣) .

ومن ثم يأخذ في تبيان الغموض الذي يرجع إلى المعاني ، فيرده إلى جملة من الأسباب هي :

١ - دقة المعنى المعبر عنه ، كأن يكون المعنى « في نفسه دقيقاً ، ويكون الغور فيه بعيداً » (١٤) . وهذا ما يجعل إدراك المعنى يحتاج إلى تأمل وفهم .

٢ - تشعب المعنى ، ويحصل هذا عندما يكون المعنى متبنيًا « على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بُعْدَ حيزها من حيز ما بُني عليها » (١٥) . ويعود سبب ذلك إلى طول العبارة وتشعبها .

٣ - التضمين أو الإحالة ، وهو أن يكون الكلام قد ضُمّن « معنى علمياً أو خبرياً تاريخياً . . . أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة ، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى ، أو غير ذلك من أنحاء التضمين » (١٦) .

٤ - اختلاف جزئيات الصورة فيه عما ألفتته المدارك والأفهام ، أو أن يكون المعنى « قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتكره الأفهام لذلك » (١٧) .

٥ - احتمالية المعنى ، كأن يكون « بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات » (١٨) .

٦ - تماثل حاصل في جزئيات الأشياء المختلفة ، كأن يكون المعنى تضمن أوصافاً قد تشترك فيها مع أشياء في هذه الأوصاف . وكلما كانت « الأوصاف في مثل هذا مؤلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تنهّد الأفكار إلى فهمه إلا بعد بَعد » (١٩) .

هذا عن الغموض الناتج عن المعاني . أما الغموض الناتج عن الألفاظ والعبارات ، فيرده القرطاجني إلى الأوجه التالية :

- ١ - أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً .
- ٢ - التقديم والتأخير في الجملة .
- ٣ - القلب ، وهو أن يتخالف وضع الإسناد في الجملة فيصير الكلام مقولياً . ومثل هذا يمكن أن يحدث نتيجة لطول العبارة

وتشعبها ، أو نتيجة للفصل بين بعض العبارة وما يرجع إليها بقافية أو سجع ، فتخفى عندئذ جهة التطالب بين الكلامين<sup>(٢٠)</sup> .

ويستقل القرطاجني بعد ذلك إلى بيان الوسائل - أو الحيل ، كما سماها - التي يمكن من طريقها إزالة الغموض من الشعر . فإذا كان الغموض ناتجاً من دقة المعنى فإنَّ على الشاعر أن يجهد نفسه في « تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وسطعها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها ، وغموضه ببيانها ، حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك »<sup>(٢١)</sup> .

أما إذا كان الغموض ناتجاً عن كون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به ، فيجب على الشاعر أن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة ، وألا يحاول بين المعنى وما بين عليه ، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك ، حتى يُعلم أن أحد المعنيين مترتب على الآخر<sup>(٢٢)</sup> .

وأما إذا كان الغموض غموض ، قلب ، فإنَّ بعض الناس « يتأول ما ورد من ذلك تأويلاً فيه سلامة من القلب »<sup>(٢٣)</sup> . ويرى أنَّ ذلك التأويل ، وإن بعد ، « أولى من حل الكلام على القلب »<sup>(٢٤)</sup> . وربما يكون من الضروري لتقريب رأى القرطاجني حول هذه النقطة ، أن نورد مثالا من الأمثلة التي ذكرها الناقد نفسه . يقول :

« وقد وقعت أبيات من الشعر حملها قوم على القلب ، ونسجها آخرون على وجوه يصح الكلام عليها لفظاً ومعنى . كقول الحطيطية :

فلما خشيت الهون والعبر محسك على رجمه ما أمسك الحبل حافره لأن الحبل إذا أمسك الحافر ، فالحافر أيضاً قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلل عنه ويتفلت . فعل هذا ليس بمقلوب »<sup>(٢٥)</sup> .

ويقف القرطاجني - حيال هذا النوع من الغموض - موقفاً متشدداً ، فيجيزه فيها سجع في أشعار السابقين ، ويحذر الشعراء من القياس عليه . وهو يعلل موقفه هذا بقوله :

لأنه إذا كان الكلام مقلوباً ، وكانت العبارة مقصوداً بها غير ما تدل عليه بوضعها ، وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا المذهب أن المقصود من الكلام واضح ، وإن كانت العبارة غير دالة عليه ، فقد دُعب بالكلام مذهب فاسد . . . وفي سعة الكلام مندوحة عن المذاهب الفاسدة . وإن كان الكلام غير مقلوب ، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذي يريد به من يجعل الكلام مقلوباً ، فذلك أيضاً قبيح ؛ لأنه وضع المعنى البعيد الذي لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف<sup>(٢٦)</sup> .

ولذا فإنَّ القرطاجني يرى أن كل كلام يمكن حله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه ، فلا ينبغي حله على القلب .

وفيما يتعلق بكون اللفظ حوشياً أو غريباً - وهو ما يجعل فهم المعنى يتوقف على فهم اللفظ - ف يرى القرطاجني أن الواجب يقتضى الشاعر أن يتجنب من الألفاظ ما توغل في الغرابة والحوشية ما استطاع . ومتى اضطر إلى استعمال لفظة على هذه الشاكلة ، عليه أن يقرن بها من

القرائن ما يهتدى به إلى معناها ، من غير أن يكون ذلك حشواً .

وبما يتصل باللفظ المؤثر في المعنى أيضاً كون اللفظ مشتركاً ، أى أن اللفظ يدل على معنيين أو أكثر ، وكلها معان محتملة للفظة في البيت . وفي هذه الحالة فإنَّ على الشاعر أن « ينوط باللفظة أو الألفاظ التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده ، حتى يكون المعنى مستبيناً »<sup>(٢٧)</sup> . وقد مثل القرطاجني لهذا النوع ببيت الحارث بن حلزة ، الذي يقول فيه :

« زعموا أنَّ كل من ضرب العير موال لنا ، وأن الولاء ! »

وعلق على ما في لفظ « العير » من معان مشتركة ، فقال :

فقيل : أراد بالعير الوئد ، وأراد بالضاريين العرب ، لأنهم كانوا أصحاب عمد . وقيل : أراد عير العين ، وهو ما نتأ منها ، أى كل من ضرب عير عينه بجفنه . . . وقيل فيه وجوه أخرى غير هذه<sup>(٢٨)</sup> .

ويستقل القرطاجني بعد ذلك إلى المعاني التي يحتاج في فهمها إلى مقدمة ، فيجعلها في ضربين : الأول ، ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما ، لكون المعنى من تلك الصناعة . والثاني ضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما أو معرفتها ؛ وذلك لكون المعنى يتعلق بتلك القصة .

وفيما يتعلق بالضرب الأول يرى أنه من الأفضل عدم إيرادها في الشعر ، إذا وجد عنها مندوحة . وقد مثل لهذا النوع بعدة أمثلة ، نختار منها بيت أبي تمام ، الذي يقول فيه :

سوفة دُعب ، أثمارها شبة وجهه جوهراً ، منروفها عَرْضُ فاجوهر والعَرْضُ - كما يقسول القرطاجني - من ألفاظ المتكلمين الخاصة بصناعتهم .

وأما الضرب الثاني ، وهو ما يتوقف فهمه على قصة ما ، ف يرى أنه إذا كانت القصة مشهورة معروفة ، فالتضمين لها ، أو الإحالة إليها في الشعر أمر حسن ، أما إذا كانت غير مشهورة ، فإنَّ ذلك غير مستحسن :

وملاحظات الشعراء الأفاضل والأخبار المستطرفة في أشعارهم ، ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة ، والمعاني المقاربة لزمان وجودهم ، والكائنة فيها ، التي يبنون عليها أشعارهم ، مما يحسن في صناعة الشعر . ويجب للشاعر أن يعتمد في ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه . ويعلق على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك . ويسمى ما تسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة الماثورة بذكر قصة أو حال معهودة ، الإحالة ؛ لأن الشاعر يحيل بالمعهود على الماثور . وإذا أوقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام ؛ فيُنذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها فيها هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس ، أو تنفر عنها ، موقع عجيب من النفوس ؛ فتتحرك النفوس بما قد

ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة<sup>(٣٩)</sup>.

مما سبق يتبين لنا تكون نظرية شبه مكتملة عند هذا الناقد الفذ ، فيما يتعلق بظاهرة الغموض في الشعر . وإذا كان القرطاجني قد انحاز في نظريته العامة إلى جانب الوضوح في المعاني ، ناظراً إلى أن كثيراً من الأوجه التي يتولد عنها الغموض صفات سلبية في القصيدة أو البيت الذي تضمنها ، فإن بحثه الظاهرة ، حل هذا الشكل الذي رأيناه ، يبقى علامة بارزة في موضوع التفات النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الشعرية المهمة .

#### (ب) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية الحديثة

إن الغموض ( Ambiguity ) بما هو مصطلح نقدي لم يدخل القاموس النقدي الإنجليزي إلا في حقبة حديثة . ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر الناقد البريطاني وليام إمبسون (William Empson) ( 1906 في كتابه المعروف « سبعة أمشاط من الغموض » Seven Types Of Ambiguity الذي نشره عام ١٩٣٠ م ، وكان الكتاب في الأصل أطروحة لإمبسون في جامعة « كيمبردج » ، تحت إشراف الناقد الكبير ريتشاردز (I.A.Richards) .<sup>(٤٠)</sup> وقد لقي الكتاب منذ صدوره شهرة واسعة ، وأصبح مرجعاً لا يستغنى عنه الناقد حول هذا الموضوع ، كما أنه وُحى جيلاً كاملاً من قراء الشعر ، ووضح لهم أن عليهم أن يفتشوا عن معاني أخرى للكلمة الشعرية أكثر من المعنى الواضح والسهل الذي توحى به . وللناقد رانسوم J.C.Ransom مقال كتبه بعد صدور كتاب إمبسون بشمال سنوات ، يقول فيه : « إن الناقد بعد أن يقرأ كتاب إمبسون لا يمكن أن يبقى الناقد نفسه الذي كان قبل قراءة الكتاب »<sup>(٤١)</sup> . غير أن كثيراً من النقاد والدارسين ، في الوقت نفسه ، رأوا في إصرار إمبسون على حصر أمشاط الغموض في سبعة ، عملاً غير دقيق ، فقد رأى وليام يورك تيندال (William York Tindall) ، حل سبيل المثال ، رأى - بعد أن وصف الكتاب بأنه عمل نموذجي ورائد - أن تقسيم الغموض ، وحصر أمشاطه في سبعة ، إنما هو تقسيم رنان طنان<sup>(٤٢)</sup> .

يبين إمبسون في مقدمة الكتاب أنه يفهم الغموض ليس بالشكل الذي نعنيه الكلمة في الاستعمال العادي ، وإنما بشكل موسع ، ليشمل أي فارق لفظي أو حرفي ، مهما كان فارقاً دقيقاً ، على نحو يفسح مجالاً لبروز ردود فعل ممكنة للكلمة نفسها .

وفي الفصل الأول ، الذي يعد - كما يقول الكاتب نفسه - أهم فصول الكتاب وأصعبها ، يذهب إلى أن النمط الأول من أمشاط الغموض يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية<sup>(٤٣)</sup> . غير أنه يركز فيه بشكل خاص على الغموض الناتج عن المجاز والاستعارة والتعبير والإيقاع ، كما يوضح أن الجملة البسيطة التي يُظن أنها خالية تماماً من الغموض ، يمكن ألا تكون كذلك في الواقع . ويدلل على وجهة النظر هذه بالجملة التالية "The brown cat sat on the red mat" ( القطعة البنية جلست على السجادة الحمراء ) ، فيبين أن هذه الجملة على بساطتها ووضوحها ، يمكن تحليلها أو النظر إليها من عدة أوجه : فيمكن أن يقال مثلاً إنها جملة تدور حول قطعة ، أو يقال : إن القطعة

التي تم الإخبار عنها في الجملة بنية اللون . . . وهكذا<sup>(٣٩)</sup> .

وبشكل عام فإن إمبسون يناقش في هذا الفصل كثيراً من التعبيرات والكلمات التي ربما يظن القارئ أنها لا تنطوي على شيء من الغموض . ومن ثم فهو يشكك القارئ في مثل هذا اليقين - ويبين له أن هناك كثيراً من المعاني تتعلق بهذه الكلمات ، أو أن هذه الكلمات تحتمل تفسيرات مختلفة ، سواء عن طريق الاستقراء النفسي ، أو غيره ، للفقرة التي وردت فيها الكلمة ، أو للعمل الأدبي بشكل عام .

وفي الفصل الثاني يعرض لبعض الكلمات أو التعبيرات التي يمتزج فيها معنيان أو أكثر في شيء واحد . وقد استقى أكثر أمثله على هذا النوع من « سونيئات »<sup>(٤٤)</sup> وليام شكسبير ( William Shakespeare: 1564 — 1616 ) ، وأشعار تشوسر ( G. Chaucer: 1400 ? — 1340 ) ، وحديثاً من قصائد ت. س. إليوت ( T. S. Eliot: 1888 — 1965 )

وهناك نمط ثالث ربما ينتج عن معنيين يمكن أن يحمل كل منهما مكان الآخر للكلمة الواحدة ، دون أن يكون بين المعنيين ارتباط أو علاقة .

أما النمط الرابع فيمكن أن يتولد من توحد عدة معاني بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة .

والنمط الخامس حالة ذهنية غير متكاملة في نفس المؤلف ، أو بتعبير آخر ، حين يأخذ المؤلف في اكتشاف فكرته ، أو في تعرف أبعادها من خلال عملية كتابة النص وليس قبلها ، فيبدو هنا كأنه غير مستوهد لها تماماً .

والنمط السادس ينتج حين يبدو للقارئ تعارض بين بعض الالفاظ في النص ، فيجد القارئ نفسه في هذه الحالة مضطراً إلى إيجاد تفسيرات متعددة للكلام الذي يقرأه .

أما النمط السابع والأخير ، فهو الذي يعكس انقساماً في ذهن مؤلفه ، نظراً لاعتبارات متعددة ، كالاقتضيات النفسية « الفرويدية » ، وغيرها .

في الشعر العربي الحر ، أصبحت ظاهرة الغموض ، كما ذكرنا ، من أهم ما يتصف به هذا النمط من الشعر . وقد أدى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء والنقاد ، حول لغة هذا الشعر ، وحول ما إذا كان هذا الغموض متكلفاً أم عفويًا .

وقد ألّف قص أدونيس ( ١٩٣٠ - ) هذه الفجوة بين الشاعر المبدع والقارئ المتلقي في كتابه « زمن الشعر » . وأراد هنا مضطراً إلى اقتباس مطول لما أورده من حوار متخيل بينه بوصفه شاعراً يتمثل في شعره غموض كثيف ، وقارئ لم يalf بعد هذا النمط من الشعر ، وما يكتشفه من غموض :

هو ( القارئ ) : فهل الغموض في شعركم طبيعي ، أم أنكم تتمدّدونه ؟

أنا ( أدونيس ) : إن تعدد الغموض مناقض للمخلق الشعري . هو : اعتقد أنكم تتمدّدونه .

وهو من ثم يذهب أنه قد نجح في أن يوجد لنفسه وسيلة تعبير متميزة ، مكوّناها نقيضان هما : الوباء مثلاً في « الطاعون » ، والتطهر من الوباء مثلاً في « النار » .

### أعيش بين النار والظلمة

مع لغز - مع هذه العوالم الحرساء (١٠) :

وكما برزت ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين . لكن ما كتب لا يتعدى - حتى الآن - مقالات قصيرة عامة في تناولها للظاهرة ، تدرسها من خارجها دون أن تلج إلى قلبها . ومثل هذه المقالات ، وإن كانت قد أفادت في تأكيد وجود الظاهرة ، وعكست بعض الشكوى من صعوبة فهم القصائد الموهلة في غموضها ، فإنها لا تساعد القارئ على فهم النص الذي تتمثل فيه .

ولا يسعنا هنا أن نتعرض بالتفصيل لجُل هذه المقالات . وسنكتفي باستعراض مقالتين منها ، رأينا أنها أجدر بالإشارة من غيرها من بين ما كتب .

المقالة الأولى جاءت في كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل « الشعر العربي المعاصر » ، أما الثانية فورقة ألهاها الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في مؤتمر الإبداع الذي عقد في القاهرة بين الرابع والعشرين والحادي والثلاثين من شهر آذار ، عام ١٩٨٤ (١١) .

لمس الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه « الشعر العربي المعاصر » أكثر من جانب مهم يتعلق بلغة الشعر العربي الحر . ولاحظ - مصيباً - أن لغة هذا الشعر في جلته قد تميزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحديثة ، والقصيدة الرومانسية ، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص . وأكثر من ذلك ، وفقاً لما يبين الناقد ، فإن كل قصيدة تكاد تتميز بجملة التضرّد . ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة ، وهي الضرورة التي يحس بها الشاعر المعاصر ، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود ، أو كل تجربة جزئية لهذا الوجود ، لغتها الخاصة . وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد صوت له دلالة ، بل وجوداً وحضوراً له كيانه وجسمه (١٢) .

ومن هذا المدخل يدخل الكاتب إلى موضوع الغموض ، فيفرق بين نوعين كثيراً ما يخلط بينهما ، وهما « الغموض » ( Ambiguity ) و « الإبهام » ( Obscurity ) ، مشيراً إلى كتاب إميسون ، السالف الذكر ، إشارة عابرة . ويخلص في مقالته إلى أن كثيراً من الشواهد التي تناقلتها الدراسات الأدبية والنقدية القديمة ، من أشعار المتنبي ، وأبي تمام ، وغيرها ، يندرج تحت الإبهام وليس الغموض ؛ ذلك لأن صعوبة فهمها ناتجة فقط عن تعقيدات لفظية ونحوية .

نقطة أخرى مهمة نبّه إليها الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهي أن البساطة في التعبير ليست ضد الغموض ؛ بمعنى أن كثيراً من التعبيرات البسيطة تحوي شيئاً من الغموض . وهو ، وإن لم يمثّل لذلك بأمثلة ، إلا أن هذه النظرة تتفق تماماً ونظرة إميسون التي مثل لها بالجملة البسيطة « القطة الرمادية جلست على السجادة الحمراء » .

أنا : نعتقد . . . ما سبب اعتقادك ؟

هو : لا أنهم شعركم .

أنا : هذا ليس سبباً ؛ فعلى القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فيها شاملاً ، مهما بلغت درجة فهمه . يكفى من جهة أخرى ، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض ؛ إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلاً راجع إلى جهلك بعالمها ، كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها ، أو من ضمن نظرة ورثتها .

هو : إذا الحق على القارئ ؟

أنا : نعم ، بمعنى ما .

هو : هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض ؟

أنا : نعم ، ولكن بالمعنى الشعري الخالص ؛ أي المعنى الذي يتناقض الإلغاز والتعمية والأحاجي . فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالزخرف أو كأس الماء . وهي ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد . . . عالم متزوج متداخل كثيف بشفافيته . . . تمشي فيها وتعجز عن القبض عليها . تفقدك في سديم من المشاعر والأحاسيس ؛ سديم يستقل بنظامه الخاص . تفهمك ، وحين هم أن تحضنها تقلت من بين ذراعيك كالموج (١٣) .

إن رغبة الكثيرين من الشعراء المعاصرين في « تحديث » ما يكتبونه شكلاً وموضوعاً ، دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة ، بعد أن نجحوا في خلق شكل شعري جديد . لكن الملاحظ أن بعض الشعراء الرواد كبلر شاكرا السياب ( ١٩٢٦ - ١٩٦٤ م ) ، وخليل حاوي ( ١٩١٩ - ١٩٨٢ م ) ، وأدونيس ، وصالح صيد الصبور ( ١٩٣١ - ١٩٨١ م ) ، وعبد الوهاب البياتي ( ١٩٢٦ - ) ، ومحمود درويش ( ١٩٤٢ - ) ، وصالح نيازي ( ١٩٣٥ - ) وآخرون غيرهم ، يفعلون ذلك عن وعي ، ومتسلحين بمهبة دفاقة ، وثقافة قديمة ومعاصرة في الوقت نفسه . لكن هناك كثيراً من الشعراء من لم يمتلكوا مثل هذه المهبة ، ولم يتسلحوا بمثل تلك الثقافة ، يسرون على النهج نفسه بدافع تقليد الرواد ، أو تقليد بعض المدارس الغربية ، تقليداً أقل ما يوصف به أنه تقليد مراهق .

لقد استطاع أدونيس حل سبيل المثال أن « يشتق » لنفسه لغة خاصة ، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز . وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ، ووعيا بها ، وما يصنع (١٤) . وفي « أغاني مهيار الدمشقي » أكثر من إشارة إلى هذه اللغة ، وإلى سعي الشاعر الدائب إلى أن يصورها ويخلق منها دلالة وحركة جديدتين :

إنه كاهن حجري النعاس

إنه مثقل باللغات البعيدة

هو ذا يتقدم تحت الركام

في مناخ الحروف الجديدة (١٥) .

وفي موضع آخر :

أصرخ كي تتوالد في صوت الرياح

كي يصير الصباح

لغة في دمي وأغان (١٦) .

#### ٣ - تعددية المراجع

- (أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .  
(ب) مدلول اسم ال العهدة .

#### ٤ - استحالة الصورة .

##### ١ - غموض الرمز

الرمز بمفهومه الشامل ، هو ما يمكن أن يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريقة المطابقة التامة ، وإنما بالإيهام ، أو بوجود علاقة غرضية ، أو علاقة متعارف عليها<sup>(٤٥)</sup> . وعلى الرغم من أن الرمز يمكن أن يشمل الإشارة أو العلامة<sup>(٤٦)</sup> ، فإننا نقصره هنا على أنماط من الرموز التي تتميز بصلاحياتها للاستعمال في أغراض مختلفة ، بحيث تلعب العوامل النفسية دوراً مهماً في دلالاته ، كرمز الصليب مثلاً ، الذي قد يوحى وجوده في القصيدة بانفعالات وتأويلات مختلفة . ومن هذه الرموز ، الرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي . أما الرمز اللغوي ، الذي لا يتدرج تحت هذه الأنواع ، فقد أدخلناه في أنماط أخرى من أنماط الغموض كاللفظي الدلالي ، واللفظي التركيبي .

وتوظيف الرمز في القصيدة توظيفاً فنياً ناجحاً ، هدف سعى إليه الشاعر العربي المعاصر ، ومطمح لا يزال يلحّ في الوصول إليه . يقول عبد الوهاب البياتي ، في هذا الخصوص :

«أما ديوان ( الموت في الحياة ) فهو قصيدة واحدة مقسّمة إلى أجزاء ، وأنا اعتبره من أخطر أعمال الشعرية ، لأنني اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الدان والجماعي ، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة . . . عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة ، والأمة العربية خاصة .»<sup>(٤٧)</sup> .

ولا ريب في أن مثل هذا التوظيف يثرى القصيدة ، ويزيد قوتها ، ومدى تأثيرها في نفس المتلقي ؛ ذلك بأن الرمز يمكن أن يقوم بأكثر من وظيفة عند استخدامه .

«فالفكرة التي ربما تبدو مسطحة أو صريحة ، أو مفرقة في شكلها وخطوها ، يمكن أن يتبدل حالها تماماً باستخدام الرمز ، لتتحول إلى فكرة عمور بالنشاط والحياة ، مكتسبة بذلك أهواراً وأبعاداً لم تكن متوافرة فيها قبل استخدام الرمز . والرمز نفسه مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة ، أو إيقاعها . وهو إلى جانب ذلك « دليل » جامع لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم»<sup>(٤٨)</sup> .

وفي الشعر العربي المعاصر ، أفرط الشعراء في استخدام الرمز حتى صار الموضوع متسعاً ومتشعباً<sup>(٤٩)</sup> . لكننا هنا ينبغي أن ننبه إلى نقطتين مهمتين ، هما :

١ - أن الشاعر العربي المعاصر ، وهو يستخدم الرمز في

أما الدكتور محمد الهادي الطرابلسي فقد أشار في مقالته إلى بعض ماورد في الكتابات النقدية القديمة حول هذه الظاهرة ، فذكر ما ورد عند ابن الأثير في « المثل السائر » ، وجلال الدين السيوطي في « المزهرة » ، لكنه لم يشر إلى ما جاء عند حازم القرطاجني ، الذي تعرض إلى الظاهرة بتوسع وعمق ، كما أسلفنا .

وبإدائه ذي بدء ، يفرق الطرابلسي بين نوعين من أنواع الغموض : الأول يسميه « غموض الهدم » ، والثاني يسميه « غموض البناء » وغموض الهدم يرجعه إلى العوامل الثلاثة التالية :

١ - غموض حاصل بقصد التعمية والتضليل ، بقصد إيهام شعراء هذا الغرض ، وليس لغرض آخر ، ويمثل هذا النوع بيت الفرزدق المعروف :

وما مثله في الناس إلا مملوكاً  
أبو أمه حتى أبوه يقارب

٢ - غموض حديث الوجود في الشعر ؛ وهو غموض متولد عن « التمثيل باسم الحداثة » .

٣ - غموض متولد عن القصور ، راجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع الجهل بحقيقته<sup>(٥٠)</sup> .

أما الغموض البناء ، فيجعله في الأوجه التالية :

١ - أن يكون الغموض راجعاً إلى المدلول لا إلى الدالّ في حد ذاته .

٢ - أن يتبدل الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات .

٣ - أن تتعذر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .

٤ - ألا يحطم الغموض المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيها حرف منها ، فيعطّل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقي ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحاً من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفاً جديداً<sup>(٥١)</sup> .

وهكذا نستخلص من الاقتباسات السابقة ، أن ما كتب حول هذه الظاهرة حتى الآن بالعربية قد تناوله في إطارها العام ، أو فقع بملاحظة الظاهرة من خارجها . ولذا فإن ما نطمح إليه هذه الدراسة في الصفحات التالية أن تتبع عدداً من أشكال الغموض في القصيدة المعاصرة ، هادفة في النهاية إلى المساعدة على فهم هذه القصيدة .

#### ثانياً : من أنماط الغموض

##### ١ - غموض الرمز

(أ) الرمز الأسطوري

(ب) الرمز الديني

(ج) الرمز التاريخي

(د) الرمز الشعبي

##### ٢ - الغموض اللفظي

(أ) اللفظي الدلالي

(ب) اللفظي التركيبي

في « نشيد الغربة » من ديوان « أوراق الريح » يقول أدونيس :

فينيق ، إذ يحضنك اللهب ، أتى قلم تمسكه  
والزغب الضائع كيف يهتدى لخله ؟  
وحينما يغمرك الرماد ، أتى عالم تحسه  
وما هو الثوب الذي تريده ، اللون الذي تحبه (٥٣)

في هذا المقطع يستوقفنا رمز « الفينيق » ، وهو طائر أسطوري كانت حياته - كما تذهب الأسطورة - تمتد لمدة ٥٠٠ سنة . والكلمة « فينيق » ( Phoenix ) هي الاسم الإغريقي للطائر المعروف في الأساطير الفرعونية باسم « بنو » ( Benno ) . وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في القفار العربية . وعندما كان يحين موت هذا الطائر ، كان يُحضر بحرقته بنفسه . وبعد أن يتحول جسده إلى رماد ، يخرج من هذا الرماد « فينيق » آخر فني ، يعيش المدة نفسها ، وهكذا (٥٤) . وقد أصبح الفينيق في الكتابات المسيحية في العصور الوسطى رمزا لبعث السيد المسيح (٥٥) .

وفي أساطير الهند الحمر طائر شبيه بهذا الطائر ، وهو المسمى « طائر الرعد » ( Thunder Bird ) (٥٦) . وهو يقوم بحرق نفسه أيضا ليتولد من رماده طائر آخر فني . وقد اتخذ سميح القاسم ( ١٩٣٩- ) اسم هذا الطائر عنوانا لأحد دواوينه الشعرية (٥٧) .

إن عدم إحاطة القارئ بما يمثل هذا الرمز الأسطوري ، يجعل من القصيدة عالما مغلقا ، ومن ثم فإن درجة تأثيره بالنص وفهمه إياه ستقل إلى درجة كبيرة .

وفي قصيدة « سفر أيوب » لبدر شاكر السياب ، يطالعنا هذا المقطع :

وقام تموز بجرح فاجر غطّبه  
بصلك « موت » صكة ، عجباً ذبوله  
ومخطوطة الجليل بالشقيق والزنايق (٥٨) .

والقارئ هنا لابد أن يتوقف عند كلمتين في المقطع هما : « تموز » و « موت » ، ليتمكن من فهم المعنى ، وليربطه بما سبقه وما سيقبله ، أو بسياق القصيدة بشكل عام . وتموز في الأسطورة السومرية والبابلية هو نفسه « أدونيس » في الأسطورة الفينيقية ، و « بعل » في الأسطورة الكنعانية ، و « أوزوريس » في الأسطورة الفرعونية . وتمثل هودته إلى الحياة كل عام عودة الحياة ، ممثلة في الربيع ، إلى الأرض ، مرة كل سنة . وتذهب الأسطورة في رواية متطورة من الروايات المتعددة التي نسجت حوله ووصلت إلينا ، إلى أنه كان إنثا جميلا جدا . وكان أن ذهب في رحلة صيد فقتله غنزيير برى . وبموته يكون قد انتقل إلى العالم السفلي ، عالم الموت (٥٩) . وتسبب غيبته عن الأرض موتا لمظاهر الحياة فيها ، ولهذا يعم الخراب واليباب وجه الأرض . وتذهب هشتار ، حبيبته ، إلى العالم السفلي باحثة عنه . وبعد رحلة طويلة هناك تجده ، لكنها تجد أيضا إنثا العالم السفلي قد وقعت هي كذلك في غرامه ، فتتنازع الاثنان حول من تمتلكه . وبعد تدخل آلهة أخر يتم الاتفاق

شعره ، لم يستخدمه انطلاقا من كونه أحد الشعراء الرمزيين ، ممن ينتمون إلى المدرسة الرمزية (٥٠) .

٢ - أن الشاعر العربي المعاصر ، وإن كان قد تأثر بالشعر الأوروبي ، خصوصا في مجال توظيف الرمز والأسطورة توظيفا إبداعيا ، إلا أن هناك فرقا كبيرا بين النشأة في الاثنين من ناحية ، والتوظيفة في الاثنين من ناحية أخرى . وكما كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي مصيبا حين لاحظ - بعين الشاعر - أن الرمز الأوروبي يمكن أن يقال عنه إنه نتيجة الهروب - من الواقع إلى الغيب - ، في حين كان الرمز في الشعر العربي المعاصر « نتيجة الثورة على الواقع الفاسد ، والطموح إلى واقع أمثل » . وهذا الفرق في النشأة يترتب عليه فرق في الوظيفة ، فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فردي يحقق به الشاعر راحته النفسية ، أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز « النبوة » الذي يعمل « الرفض والبشرى » معا (٥١) .

#### (أ) الرمز الأسطوري

يمكن لكل من يتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم ، أن يلاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد نوع كثيرا في مصادر هذه الرموز . فالشاعر المصري ، على سبيل المثال ، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية . وكذلك الشاعر اللبناني ، أو السوري ، أو الفلسطيني ، أو العراقي ، لم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية . لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ، ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الانيّة ، فردية كانت أم جماعية . وأكثر من ذلك ، لم يجد الشاعر العربي ما يمنحه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية ، أو غيرها من مختلف حضارات العالم . ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر ، تموز ( Tammuz ) أو أدونيس ( Adonis ) ، وعشتار ( Ishtar ) ، والفينيق ( Phoenix ) ، وسيزيف ( Sisyphus ) ، وإيزيس ( Isis ) ، وأوزيريس ( Osiris ) .

والشاعر عندما يستخدم رمزا أو أكثر من هذه الرموز أو غيرها ، فإنه يكون قد استكشف لها « بُعداً نفسياً خاصا في واقع تجرّبت الشعورية ، معظما مرتبط ، في الأسطورة أو القصة القديمة ، بالشخص أو بالمواقف . وهذه الشخص أو المواقف ، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة ، لكن تضفي عليها أهمية خاصة » (٥٢) . وهذا يعني أنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة ، بأبعادها المتنوعة ، جزئية كانت هذه الأبعاد أو كلية . وترتب على هذا أيضا ، أن أتى قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة ، سيقلل من فهمه للنص الشعري الذي يقرأه . وربما لا يفهمه على الإطلاق ، فيصف القصيدة بالغموض ، أو يصف جزءا منها على الأقل ، بأنه قد استعصى على فهمه .

عل عودة تموز إلى الأرض ، أى إلى الحياة ، مرة كل عام فى فصل الربيع .

أما « موت » ( Mot ) فهو إله الموت فى الأساطير والأوجاريتية . وقصة صراعه مع « أليون » ( Aleion ) قد وصلت إلينا من خلال القصائد المنقوشة على أحد حجارة « رأس شُعرا » (٦١) .

وعليه فإن مجموعة الانفعالات التى يمكن أن تثيرها الكلمتان فى هذا المقطع ستكون ضعيفة ما لم يكن المتلقى قد شارك المبدع فى فهم الرمزين ، واستيعاب الأبعاد المحيطة بما يمثلانه . ليس هذا فحسب ، بل إن فهمه للألفاظ أخرى فى المقطع ، مثل : جرح ، مخضب ، شقيق ، زناى ، سيكون فيها قاصرا .

وإذا كان الرمز الأسطورى قد جاء فى المثالين السابقين واضحا وصريحا ، كما نَعَمُّدُنَا أن يكون ، فإنه فى قصائد أخرى لا يأتى مباشرا أو صريحا وإنما يُسْتَشَفُّ من خلال البناء الكُلِّى للقصيدة أو لجزء منها على الأقل . وسنكتفى بمثال واحد على هذا النمط .

تقول فدوى طوقان ( ١٩١٩ - ) فى قصيدة بعنوان « نبوة العرافة » :

لَمَنْتُهُ سَلُوا فَسَلُوا

بَاقَةَ مِنَ الزَّهَرِ

أَسْلَمْتُهَا إِلَى الرِّيحِ

وَقُلْتُ بِأَرْيَاحِ :

هَذِي شَطَايَاهُ أَبْذُرِيهَا

فِي السُّفُوحِ وَالْقُنَى

وَالِ السُّهُولِ فِي ثَنَائِي الْغُورِ

فِي مَسَارِبِ الْبُحْرِ

خَذِيهِ وَاتَّبِعِيهِ حَبْرَ كُلِّ سَاحَةِ الْوُطَنِ (٦٢) .

والسطور المنتبسة هنا ، كما هى حال القصيدة كلها ، على لسان امرأة تنقل لنا التجربة التى مرّت بها . وتتلخص هذه التجربة فى انتظار الفتاة لفارس حبيب يسير فى رحلة محفوفة بالمخاطر ، غاية أن يعثر على « خيط معقود » يمثل تمويذة شَرِّ سحرية ، وليقوم عندئذ بفك هذه العقدة وإبطال مفعول السحر (٦٣) ، ليُزول الشر عن بيته . وعندما يظهر الفارس الحبيب ، يبدأ خوف الفتاة عليه . ومصدر خوفها وقلقها ليس العدو الذى قام أصلا بعقد العقدة ، بل إخوة الفتاة ، كما هو فى كثير من القصص الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

لَكُنَّا الرِّيحَ فِي هَبِهَا

نَقُولُ حَاضِرِي

إِخْوَاتِكَ السَّبْعَةَ (٦٤)

ويتحقق فعلا ما حذرت منه العرافة ، ويقوم إخوة الفتاة بقتل الفارس ، وتحزيق جسده ، وتقطيعه أوصالا . وعند ذلك تقوم الفتاة حبيبتها ، بجمع أشلاء جسده ، تماما كما فعلت « إيزيس » ( Isis )

عندما قامت بجمع أشلاء أخيها وحبيبتها « أوزيريس » ( Osiris ) ، الذى تم قتله على يد أخيه « ست » ( Seth ) فى الأسطورة الفرعونية (٦٥) . وأوزيريس مثله مثل تموز وأدونيس من آلهة النبات الذين يمثلون عودة الحياة إلى الأرض كل عام فى فصل الربيع . ولذا ، فإن المرأة ، لكى يتحقق الخصب والنماء للأرض أو للوطن ، تقوم بعد تجميع أشلاء حبيبها ، بحرقها وقَرَّ رمادها فى أنحاء الوطن العربى المتراعى الأطراف . وهى حين تفعل ذلك يملؤها اليقين أن تلك البذور ستعود إلى الحياة فى موسمها المعتاد ، موسم الربيع :

حين تَمُّمُ الفصول

ترجمه مواسم الأمطار

يظلمه آذار

فى هربات الزهر والنوار . (٦٥)

نرى إذن أن الدخول إلى عالم هذه القصيدة ، وأماها حشرات فى الشعر العربى المعاصر ، لن يتحقق إلا باكتلاك مفتاح معين . وما ذلك المفتاح فى الواقع سوى الإحاطة الكاملة بالأسطورة التمزوية ، والأشكال التى اتخذتها فى الحضارات القديمة .

( ب ) الرمز الدينى

ونحنى به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة : القرآن ، والإنجيل ، والتوراة . ونحن إذ نحصر الرمز الدينى فى تلك المصادر الثلاثة ، نعى تماما أن الرمز الأسطورى نفسه ، الذى مثلناه ببعض الأمثلة فى الصفحات السابقة ، كان فى الحقيقة رمزا دينيا ، ارتبط بطقوس العبادة فى الحضارات القديمة .

ويأتى فى مقدمة الرموز الدينية الموظفة فى القصيدة المعاصرة ، رمز المسيح وموضوع صليبه . ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعرا معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز ، وما يجعله من دلالات وجدده الشاعر تتسجم مع واقعه المعيش لردبا كان ذلك أم جاهليا .

فى قصيدة للشاعر العراقى عبد الوهاب البيضاى ، بعنوان « الصُلب » (٦٦) ، لا يأتى ذكر الرمز صريحا ، وإنما يضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التى يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف المسيح ، التى يتخذ منها إطارا كليا ، يحتم أن يكون تفسير النص مما يدخل ضمن هذا الإطار :

فى سنوات العقم والمجاهة

باركنى

عائفى

كلمنى

ومدّ لى ذراعه

وقال لى :

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعو الطريق



لا نجد سوى الخذلان أيضا . ويدفعها بأسها إلى التوجه إلى قوة شريرة لإرضاء شهوتها المتأججة ، فتتجه إلى فرسان المغول . ولأن مثل تلك القوة الشريرة - المضادة لقوة الخير التي وحدها تستطيع زرع بذرة النماء في رحم الأرض - غير مؤهلة بطبيعتها لزرع مثل تلك البذرة المنتظرة ، تصاب الزوجة بخيبة أمل كبيرة ، ولا يكون أسامها في لحظات اليأس المدمر سوى أن تنقلب إلى قوة شريرة مدمرة ، فتنتوى في قبرها « أفنى عتيقة » ، تنسج القمصان من أبخرة الكبريت ، من وهج النيوب « (٦٩) » .

إن خليل حاوي في هذه القصيدة ، لا يقدم لنا رمز « لعازر » بأبعاده الدينية نفسها ، بل يضيف إليه من الأبعاد ما يخدم التجربة التي يعبر عنها ، والتي تتلخص في أن اليباب الذي تعيشه الأرض العربية ناتج عن عدم رغبة البطل ، الفرد العربي المعاصر ، في العودة إلى الحياة .

تبقى القضية التي نحن بصدددها ، وهي أن عدم إحاطة القارئ بما يمثل رمز « لعازر » ، الشخصية المحورية في القصيدة ، سيقيبه في دائرة خارجة عن كنه القصيدة ، أو قل ، سيقي هذا القارئ بتجول على أطراف القصيدة وليس في داخلها .

#### ( ج ) الرمز التاريخي

وقد أصبح التاريخ كذلك من المصادر الغزيرة التي يستقى الشاعر المعاصر منها كثيرا من شخصياته ، متخذًا من هذه الشخصيات ألقنة معينة « ليعبر عن موقف يريد ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها » (٧٠) . ومحاولة ذكر هذه الشخصيات جميعها أو معظمها تكاد تكون من المحال ؛ فقد استلهم الشعراء الفرسان والشوار ، القادة والملوك والصالحين ، العشاق والصوفية ، العلماء والندماء ، المدن والقلاع ... إلخ . غير أنه من الظواهر العامة التي تجمع بين تلك الرموز الموظفة اشتغالها على بؤرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا التصارع ذاتيا ، أو متجها إلى الداخل ، متخذًا من النفس أو الذات حلبة للتصراع ، أم كان خارجيا مع قوى منفصلة ، أو خارج حدود الذات . وربما يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى خلق بعض الشخصيات التي لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ . ولعل من أهم الشخصيات المخترعة في شعرنا المعاصر شخصية « مهياب » ، التي خلفها أدونيس ، جاحلا منها قناسها لكثير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية في حياتنا المعاصرة .

من بين تلك الرموز الكثيرة المستوحاة من بطون التاريخ ، يبرز رمز الحسين بن علي ، الذي تكرر عند كثيرين من الشعراء المعاصرين . والمتتبع لاستعمال رمز الحسين في القصيدة الحديثة يلاحظ أن هذه الشخصية اكتسبت عند الشعراء أبعادا ألهة الخصب والنبات ، كتموز أو أدونيس .

في ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس ، يتكرر رمز الحسين كثيرا . وربما يكون لكون الشاعر شيعيا حلولا دخل في ذلك . وقصيدته « الرأس والنهر » (٧١) ، حل سبيل المثال ، مبنية على هذه الشخصية التاريخية التي نسجت حولها قصص كثيرة ، سواء أكانت هذه القصص تتعلق بمولده أم بموته . ومن القصص التي نسجت حوله أنه عندما قتل تحول لون السماء إلى لون أحمر قاني ، وأخذت السماء تمطر دما ، وأنه في

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي : إياك

وأخلق الشباك .

....

من أين لي بامتلاك الأبواب

مائلد ، عشائي الأخير في وليمة الحياة ؟

فافتح لي الشباك ، مدي يديك ، آه .

واضح لهما أن الدلالات التي اكتسبتها كلمات مثل : باركني ، كلمني ، الفقراء ، البسوك تاجهم ، قاطعو الطريق ، البرص ، العميان ، مائلد ، عشائي الأخير ، ذات دلالات يمكن أن تفرق بشخصية المسيح ، وبعض الأحداث المتعلقة بحياته . ومن هنا فإن إدراك القارئ لهذا الإطار الذي تحركت في داخله الألفاظ يشكل إضافة مهدى للقارئ حين يتعامل مع هذا النص ، وأشباهه .

وكذلك يوظف خليل حاوي في قصيدة « لعازر » عام ١٩٦٢ (٦٧) ، شخصية إنجيلية أخرى ، ليبني عليها قصيدته ؛ تلك هي شخصية لعازر ، الذي أحياه المسيح بعد أيام من موته . والإطار العام للقصيدة يمكن تصويره كالتالي :

لعازر = البطل = الإنسان العربي المعاصر .

إحياء المسيح للعازر = المعجزة الإلهية .

زوجة لعازر = الزوجة / الأم / الأرض = الأمة العربية .

في القصيدة تتوافر للبطل ( لعازر ) المعجزة الإلهية ، فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت . لكن القضية التي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصة كما رواها الإنجيل ، وإن كانت تتخذ من قصة الإنجيل إطارا عاما لها . القضية التي تثيرها القصيدة يمكن وضعها كالتالي : هل تكفي المعجزة الإلهية لعودة بطل إلى الحياة ، أم أنه يجب أن يتوافر للبطل نفسه شيء آخر إلى جانب المعجزة الإلهية ؟ إن هذا الشيء الآخر ليس إلا إرادة البطل نفسه ، ورغبته في أن يعود إلى الحياة . وعلى هذا فإن عودة لعازر إلى الحياة ، بعد أن تحققت له المعجزة ، بقيت عودة مشوهة وناقصة ؛ لأن لعازر نفسه لم تتكون لديه رغبة في الانبعاث مرة أخرى ، أي أن عودته إلى الحياة كانت عودة هامشية وشكلية . ومن هنا فإنه لم يستطع أن يقوم بدور الزوج تجاه زوجته ، فلم يستطع أن يزرع في رحم الزوجة بذرة التجدد كما رغبت زوجته ، حل الرغم من محاولات الإغراء الكثيرة التي قامت بها .

كنت أسترحم صنيه

وفي صني هار امرأة

أنت ، فَعَرْتُ لغيري

ولماذا عاد من حفرة

ميتاً كتيب

غير حرق

ينزل الكبيريت مشوة للهب (٦٨) .

أكثر من ذلك ، فإن الزوج العتيق يحاول تدمير زوجه ، ولهذا فإن الزوجة بعد أن عانت إخفاق الزوج في إرضاء رغبتها أعواما ، تنهار ، وتحاول إغراء الناصري ليقيم بالدور الذي أخفق فيه الزوج ، ولكنها

واستقرىء السُحْب المثقلات

السَّبْ حديثة عهد برى ؟

ألا تعرفين أويسا ؟

قَتَهْمِي دموعا ويؤسا .

أويس لقي من مُزينة

وفي ظهره درهم من بياض مقيم

بقية داء قديم

فقير غريب ، بأسماله يتغنى الصغار

تزود بالجروح والصمت ثم ارحل

فلا يعرف العارفون

إلى أين ؟ من أين ؟ فهم ؟ متى ؟ كيف ؟

لا يعرفون (٧٧) .

وهذا المقطع أيضا يقدم إلى القارئ مزيدا من القرائن التي يمكن أن تهديه إلى هذه الشخصية ؛ فهو من « مزينة » ، وهو زاهد في متاع الدنيا . . . إلخ ؛ وهذا سبب تعلق الشاعر به ، ويحسه المحموم عنه . وبعض ما يمكن أن يكون قد توصل إليه القارئ في تحديد نمط هذه الشخصية عن طريق استقراء النص ، هو نفس ما سيجده عنه في بعض المصادر التراثية . في العقد الفريد مثلاً ، جاء عن أويس ما يلي :

عن العبدى قال : سمعت أشياخنا يقولون ، انتهى الزهد إلى ثمانية من التابعين : هاشم بن عبد القيس ، والحسن بن أبي الحسن البصري ، وهرم بن حيان ، وأبي مسلم الخولاني ، وأويس القرن ، والربيع بن خثيم ، ومسروق بن الأجدع ، والأسود بن زيد (٧٨) .

ومن هنا نرى أن الشاعر قد قَدَّم إلى المتلقي مجموعة من القرائن التي تساعد على تحديد هوية هذه الشخصية التي تشكل محورا رئيسيا في القصيدة . ومن ثم فإن كثافة الغموض هنا قد بددت بفعل هذه الإضاءات . وكان بالشاعر أمين شئنا قد تنبه إلى هذه الناحية ، وأخذ بما وصَّى به الفرطاجي الشعراء ، كما أسلفنا .

والقصيدة الثانية التي سنشير إليها حول هذه النقطة هي قصيدة ( انتقام الشَّنْفَرى ) (٧٩) ، لسميح القاسم ؛ وهي قصيدة طويلة في عدة أناشيد . ولا يخفى أن الشَّنْفَرى ربما يكون معروفا لدى قاعدة كبيرة من القراء ، مقارنة بالشخصية التي تعرضنا لها آنفا ، غير أنه لا يمكن الادعاء في الوقت نفسه بأن كل قارئ يعرف من هو « الشَّنْفَرى » .

وسميح القاسم يقوم في القصيدة باستخدام هذه الشخصية قناعا تخفى وراءه شخصية الفلسطيني الذي منعته قبيلته من ممارسة حقوقه الفطرية والمشروعة ، فكان أن خرج على تعاليم القبيلة ، وثار على ما رآه فيها من ممارسات لا تعينه على تحقيق الحلم الذي يسعى إليه ؛ فهو قديم - حديث ، ميت - حي ، هاديء - متفجر ، متغرب - حاضر ؛

أحاط بكم من رماد العصور ، وصحراء أحزابها المجذبة

الليلة التي قتل فيها تحولت أرض كربلاء إلى بركة من الدماء . وكذلك عندما حمل رأسه مقطوعا إلى مقر الخلافة في دمشق ، سُمِع الرأس يتكلم ، كما أن رائحة عطرة كانت تنبعث منه (٧٢) . وهي عناصر استغلها أدونيس استغلالا جيدا في قصيدته المذكورة . غير أن أدونيس يوتد في القصيدة بين شخصية الحسين وشخصية مهيار ؛ الشخصية المختلفة كما ذكرنا آنفا . وليس هذا تناقضا يقع فيه الشاعر ، بل هو نابع من مصدر واحد ، يتمثل في أن كلا من الحسين ومهيار يمثل وجهها واحدا ، هو الوجه الرفض للواقع المدان في الحضارة العربية المعاصرة (٧٣) . يقول الرأس مخاطبا الجموع الواقعة على شاطئ النهر ، منتظرة ظهوره سابحا في الماء :

أقرب والمسيحي

أقرب واحضني

لأورى يا بلادي

شروى واترني

إنني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة (٧٤) .

إن أبرز المشكلات التي تواجه قارئ القصيدة المعاصرة ، في هذا الخصوص ، لجوء الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة ، تنحصر معرفتها في قلة قليلة من المتخصصين . وما لم تشمل القصيدة على بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة فيها ، فإن القارئ سيفقد حاجزا عن الإحاطة بأبعادها ؛ وهذا ما يجعل عملية فهمه للنص عملية مبتورة في أهم أجزائها . لكن هذه القرائن أيضا تتفاوت في سرعة تعريفها بالرمز ومقداره ؛ فهي مستمدة أحيانا من السياق العام للقصيدة ، والقارئ إنما يتوصل إليها هنا عن طريق ربط جزئيات متفرقة في هذا السياق . وهي في أحيان أخرى معطاة من قبل الشاعر نفسه ، عن طريق التعريف المباشر والصريح بالرمز ، وذلك من خلال بعض الحوامش والإشارات الملحقة بالنص الشعري . وسنمثل لكل واحد من هذين النوعين بنص شعري واحد .

النص الأول قصيدة للشاعر أمين شُنَّار ، « أويس » (٧٥) ، والإطار العام الذي تتحرك القصيدة في داخله بحث محموم يقوم به الشاعر ، هدفه لقاء هذه الشخصية ، لإطفاء شوق في نفس الشاعر . وتبدأ القصيدة بالمقطع التالي :

وقلت بأبواب مكة أسأل عنك الحبيب

أفتش أفئدة الطائفين

أدسُ يدي في صدور المصلين والعاكفين

أفيكم أويس ؟

أفيكم أويس ؟ (٧٦) .

إن أول ما يوحى به مطلع هذه القصيدة ، هو أن هذه الشخصية « أويس » ذات ارتباط ديني ، اعتمادا على قرائن مستمدة من ألفاظ المقطع : أبواب مكة ، الحبيب ، الطائفين ، المصلين ، العاكفين .

وينتقل الشاعر إلى مقطع آخر :

أنا الشنفرى

رسول الصعاليك والأهربة .

بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسفه  
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضر .

أنا الشنفرى

شهيد الصعاليك والأهربة .

وسرّ التجنّس عفو

وروح الهدوء

وكفارة الأنفس المذنبة

أذكر الشمر بالشر ؟

لا بأس

بما وهبت أروء أهبة

نذرت لورده الرضا والسلام

يمضى وسيفى وقوسى

وعبرة حزن ، وبستان شمسى .

أنا الشنفرى

تغيّرت موتى بعد الحسام

لأبعث حيا بعد الحسام

على كل خارطة شنفرى

ول كل أهنية شنفرى

ومن كل هجرة شنفرى

يموت بعد الحسام ويحيا بعد الحسام<sup>(٨٠)</sup> .

ولا يترك سميح القاسم القصيدة ، أو لنقل لا يترك القارىء قبل أن يضع له بعض الإشارات التى تميّنه على تفهم شخصية الشنفرى ، وبعض الشخصيات الأخرى التى وردت فى القصيدة . وما كتبه فى إشاراتِهِ فى نهاية القصيدة :

الشنفرى : أغنى الشعراء الصعاليك : وأجمل أهربة  
العرب قاطبة ؛ تقاذفه بنو شبابة وينو سلامان  
بالاستغلال والاستعباد حين حاول ممارسة حقه  
الإنسان فى الحب . . . ولم يطل به الوقت لاكتشاف  
الضرورة فى ممارسة العنف ضد مدّليه ومستعبديه إذا  
هو شاء استرداد ذاته السليب<sup>(٨١)</sup> .

فى الاقتباسات السابقة كان الرمز التاريخى يتعلق بشخصية تاريخية  
ما ؛ لكن الرمز التاريخى لا ينحصر فى هذا النمط ، وإنما يمتد ويتفرع  
ليشمل أمحاظاً أخرى ، مثل الرمز الدال على حدث ، والرمز التاريخى  
الجمعي ( أى الدال على فئة أو أمة أو حقبة متميزة ) . وكشف الدلالة  
التي يمثلها الرمز فى هذه الحالة أيضا يصبح ضرورياً لكسر أقفال  
غموض النص الشعرى . . . وسنكتفى للتدليل على هذا الضرب  
بالإشارة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور « هجم التار »<sup>(٨٢)</sup> .

والتار ، كما هو معروف تاريخياً ، جماعة آسيوية ، تمثل هجمة أو  
قوة تدميرية تخريبية زحفت على أجزاء كبيرة من الشرق ، بما فيه العالم

العربى . لكنّ المصير لتلك القوة التدميرية كان الهزيمة أمام قوة أخرى  
مضادة . ولا يهمننا كثيراً التحديد التفصيل لتلك القوة المضادة ، التى  
هى فى إطارها العام قوة إيجابية بانية ، تقف نقیضاً للقوة الأولى .  
ويدون التوصل إلى مثل هذه المعادلة يصعب على القارىء ، مثل الرمز  
الذى وظفه صلاح عبد الصبور فى قصيدته . ويبقى تحديد من هم التار  
فى القصيدة مسألة أقل أهمية من تحديد ماذا يمثلون . ولقد قمت فى  
الواقع بتوجيه سؤال يدور حول تحديد من يمثله رمز التار فى القصيدة  
إلى بعض الدارسين فى قسم اللغة العربية فى كلية الدراسات الشرقية  
والأفريقية بجامعة لندن ، عام ١٩٨١ ، حيث كانت القصيدة من  
ضمن النصوص الشعرية المقررة على طلبة القسم . وكانت الإجابات  
تنحصر فى أن التار هم قوى « العدوان الثلاثى » التى هاجمت مصر  
عام ١٩٥٦ . لكن النظر إلى التاريخ الذى نشرت فيه القصيدة للمرة  
الأولى ، يبين أن التار لم يكونوا قوى العدوان الثلاثى ، وإنما القوات  
الإسرائيلية . ذلك بأن القصيدة كانت قد نشرت للمرة الأولى فى مجلة  
« الآداب » البيروتية ، فى العدد الثانى من عام ١٩٥٤ . وقد جاءت  
القصيدة ، كما رجحنا فى دراسة سابقة<sup>(٨٣)</sup> ، بعد هدوان إسرائيل على  
قرية « قبّة » الفلسطينية فى الضفة الغربية ، فى الحادى عشر من شهر  
تشرين الثانى ( نوفمبر ) عام ١٩٥٣ . وقصيدة صلاح عبد الصبور  
المذكورة كانت من بين عدد من القصائد العربية التى كتبت إثر ذلك  
الاعتداء الذى أحدث ضجة كبيرة فى الأوساط العربية حينذاك .  
ونذكر من تلك القصائد التى نشرت حول الاعتداء فى مجلة « الآداب »  
وحدها : قصيدة « قبّة الشهيدة »<sup>(٨٤)</sup> للشاعر العراقى على الحلي ،  
وقصيدة « على الحدود »<sup>(٨٥)</sup> للشاعر العراقى جميل شلش ، وقصيدة  
« آه لو تنفع آه »<sup>(٨٦)</sup> للشاعر السورى محمد مجذوب ، وقصيدة « نغم  
جديد »<sup>(٨٧)</sup> للشاعر الفلسطينى سمير صبر .

##### ( ٥ ) الرمز الشعبى

وكما أصبحت الأسطورة بمصادرها المتنوعة ، والتاريخ بشموليته  
وعصقه ، منبعاً غنياً للشاعر المعاصر لاقتناص رموزه منه ، أصبح  
التراث الشعبى كذلك مصدراً مهماً للشاعر فى هذا المجال . وفى  
التراث الشعبى العربى منابع كثيرة لم يقتصر تأثيرها على الثقافة  
العربية ، والفكر العربى ، بل تعدّتها إلى ثقافة كثير من الشعوب  
الأخرى . وليس أدل على ذلك من كتاب « ألف ليلة وليلة » ، الذى  
كان قد ترجم إلى الفرنسية فى أوائل القرن الثامن عشر . ومنذ ذلك  
الحين لقى الكتاب فى أوروبا رواجاً لم يلقه كتاب آخر ، حيث توالى  
ترجماتِهِ فى عدة لغات<sup>(٨٨)</sup> .

ولعلّ أهم الرموز المستقاة من « ألف ليلة وليلة » رمز السندباد ؛  
فمنذ « وقع شعراؤنا على هذه الشخصية الفنية من شخصيات تراثنا ،  
وهم مكتّبون عليها كما لم ينكبوا على شخصية تراثية أخرى ، بحيث  
أصبحت هذه الشخصية أكثر شخصيات التراث شوبها فى الشعر  
العربى الحديث ، حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين شعرائنا  
المحدثين إلا ويطالعنا وجه السندباد من قصيدة أو أكثر من  
قصائده »<sup>(٨٩)</sup> .

والمتبع لاستخدام هذه الشخصية التراثية فى القصيدة المعاصرة ،  
يلاحظ نوعين من الاستخدام . فى النوع الأول يأتي الرمز عنصراً

الشخ في أقية العبارة  
ضيمت رأس المال والتجارة  
عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة  
يقول ما يقول  
بفطرة نحس ما في رجم الفصل  
تراه قبل أن يولد في الفصول (٩٣) .

أما النمط الثاني فهو الذي يتخذ فيه السندباد وجه المنفي المشرّد ، الذي تتقاذفه الشيطان ، وترفضه السواحل ، لعدة اعتبارات نابعة عن التعارض الحاد بين ما تحمله نفس السندباد من بذور الرفض والثورة ، والتوق الملتهب إلى تحقيق الحلم ، من جهة ، وما يريده أهل الجزيرة أو الشاطئ من استمرارية الوضع التخديري الذي تعودت عليه أجسادهم ، من جهة أخرى . وما يفرقه عن النمط الأول أنه أجبر على الخروج من الساحة ، في حين مازال الأول في الساحة يحاول التغيير والتثوير . ولعل الدارس يلاحظ بسهولة قابلية هذا النمط الثاني للانتشار بكثرة في القصائد المتعلقة بالأساة الفلسطينية ، وما أحاطت بالفلسطيني من ظروف تشرد ، ورحيل مستمر :

فنحن الآن في فقر المدى  
كالسندباد أضاعه البحر (٩٤) .

والفلسطيني المهاجر ، الذي حاول أن يضيء ويثور ، لكنه أجبر على الخروج من الساحة ، لأن أهل الساحة لا يريدون مثل هذا التثوير ، هو هذا النمط السندبادي في كثير من القصائد . يقول عبد الوهاب البياتي :

السندباد أنا  
كنوزي في قلوب صغاركم  
السندباد بزي شحاذ حزين  
هار طعين  
النمل يأكل لحمه  
وطيور جارحة السنين (٩٥) .

ومن الأمثلة الحديثة جداً قصيدة للشاعر التونسي محمد الهادي بوقرة ، بعنوان « الفدائي » ، وفيها :

والفدائي القليل  
سندباداً  
لم يزل يذعن أوجاع الرحيل  
مبحراً في دمه  
يرحل من جبل لجبل  
وعلى أجفاته  
نوم التعب (٩٦) .

والى جانب رمز السندباد تبرز عشرات الرموز الأخرى في القصيدة المعاصرة ؛ وهي رموز مستقاة من مختلف مصادر التراث ، من أغنية ، وحكاية وهادة شعبية . ويدون تمثل هذه الرموز في إطارها المناسب الذي أراده الشاعر ، فإن القارئ المتأمل لن يدرك ما أحدثته في

ضمن عناصر أخرى في القصيدة ؛ أي أنه في هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التي بنيت عليها القصيدة . أما في النوع الثاني فيأت الرمز إطاراً عاماً للقصيدة ، يتحرك الشاعر ضمنه . وفي هذا الإطار كثيراً ما يتمخص الشاعر شخصية السندباد ، فيسقط على ملامح السندباد ؛ أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد ، بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر ، والشاعر في السندباد ، ومن خلال امتزاجهما ، وتلاشي كل منهما في الآخر ، تتجسد الرؤية الشعرية ، وتتكامل القصيدة (٩٧) . وتبعاً لذلك فقد تعددت وجوه السندباد عند الشعراء . وعلى الرغم من تعدد هذه الوجوه ، فإنه يمكن ردها إلى عطلين رئيسيين : وجه مازال حضوره قائماً في الساحة ، يحاول تغيير المجتمع من حوله ، وتثويره ؛ ووجه خرج من الساحة منفياً مقهوراً .

وفي النمط الأول يبرز السندباد مغامراً لا يقتنع بالرؤى السائدة حوله ، ويجد لزاماً عليه أن يقوم بعملية استكشاف ذات أبعاد أفقية أو عمودية ، يفرض تغيير تلك الرؤى . أي أنه يقوم بعملية إنارة وتثوير في الوقت نفسه . وليست عملية الإبحار أو المغامرة أو الاستكشاف مقصورة على المساحة المكانية الواقعة خارج الذات ، بل إنها يمكن أن تنجس إلى الأصعب ، أي إلى الذات نفسها ، في رحلة طويلة من العذاب والمعاناة .

وربما تكون قصيدة خليل حاوي « السندباد في رحلته الثامنة » من أغنى القصائد التي وظفت هذا الرمز الشعبي ، ونفخت فيه حياة جديدة . أو كما يقول أحمد عبد المصطفى حجازي « ألح عليه حتى استخرج منه إمكانيات بارزة » (٩٨) . وكما ذكرنا ، فإن مسار الرحلة يمكن أن يكون عبر الذات ، لا خارجها ؛ وهذا ما يتمثل في هذه القصيدة . يقول في المقدمة :

« وما يحكى عن السندباد في رحلته أنه يبحر في دنيا ذاته ، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعاً في البحر ، ولم يأسف على خسارة . نمرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة » (٩٩) .

لذلك فإن السندباد يصرح بعد عودته من هذه الرحلة ، بأن ما يحمله هذه المرة مختلف تماماً عن رحلاته السابقة :

رحلات السبع روايات من  
القول ، من الشيطان والمغارة  
من حيل تعيا لها المهارة .  
أعيد ما تحكى وماذا ، حيثما  
هيئات أستعيد ،  
ضيمت رأس المال والتجارة .  
ماذا حكى الشلال  
للبر للسدود  
لريشة تجوء التمويه ، تخفى

إن مثل هذه المقارنة التي من شأنها أن تزيد في ثراء النص وعمقه ، لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال فهم هذا الرمز ، وإحاطته إلى مصدره الأصل .

وللجانبة الرموز الكثيرة المستقاة من ألف ليلة وليلة ، هناك عشرات من الرموز الأخرى المستقاة من التراث العربي الشعبي ، بكل ما يمثله هذا التراث من شمولية ، وعمق ، وتجاهل . فحسب البسوس ، وسيرة سيف بن ذي يزن ، والسيرة الهلالية ، وسيرة عترة ، وزرقاء اليمامة . . وغيرها ، رموز شعبية وجد فيها الشاعر المعاصر كنوزاً قابلة للتوظيف في أطر عصرية . ومن ثم فإن عدم إحاطة القارئ بما يمثله هذه الرموز يقف حاجلاً بينه وبين القصيدة ، ويخلفها بغشاء ضبابي ، مُضغفاً عليها طابع الإغماض .

## ٢ - الغموض اللفظي

( أ ) اللفظي الدلالي .

( ب ) اللفظي التركيبي .

### ( أ ) الغموض اللفظي الدلالي

ونعني به انصراف اللفظ إلى معنى مرتبط بتجربة معينة ، أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ، ليس منفصلاً عن أطر الدلالة اللفظية للفظ . ولتوضيح ما نعنيه نقول إن كلمة « الشجرة » ، مثلاً ، تحمل مدلولاً لغوياً معيناً ، وهو ما قام على ساق من النبات . ومثل هذا المعنى ، وفي هذه الحدود ، ليس هو بالضرورة المعنى الدلالي للكلمة في كثير من القصائد التي نعتز فيها على هذه الكلمة ، كما يتضح في الأمثلة التالية :

١ - أ = آه كم أطمعتُ هنيئاً لجروع الشجرة  
ولكم سرت حل أهداب المنكسرة  
للقاء . . لعناق وفي (١٠٠) .

١ - ب = في البدء كنت رجلاً . . وامرأة . .  
وشجرة (١٠١) .

ب = ستقوم الشجرة  
ستقوم الشجرة والأغصان  
ستنمو في الشمس وتختضر  
وستورق ضحكات الشجرة (١٠٢) .

ج - ١ = عشتار على ساق الشجرة  
صلبواها ، دقوا مسماراً  
في بيت الميلاد الرحم (١٠٣) .

ج - ٢ = وأريد أن أتقمص الأشجار  
قد كذب المساء عليه (١٠٤) .

في المثالين ( أ - ١ ) و ( أ - ٢ ) يتخذ اللفظ ( الشجرة ) معنى دلالياً مرتبطاً ببداية الخليقة ، وطرد بني البشر ، ممثلين في آدم وحواء من الجنة ، بعد أن أضرت حواء آدم بقطف ثمرة من الشجرة . وكما يلاحظ ، فإن المعنى اللغوي للكلمة لم يتفك هنا ، وإنما اتسعت الدلالة

القصيدة بشكل عام ، وفي الجملة الشعرية التي احتوتها بشكل خاص ، من عمق في المعنى ، وكثافة في التعبير :

وتسرق خائفي في الليل جنية  
وأصرخ يا علاء الدين . . ضاع السر  
كيف أفك هذا الطلسم الأسود  
ولا شبيك . . ولا لييك (٩٧) .

كيف يمكن للقارئ ، مثلاً ، أن يمثّل الجو المشحون بما خلقتّه الجملة السابقة ، دون أن يمثّل تماماً حكاية علاء الدين والحاتم السحري ، وهالم الجن ، ووقوف هذه الأنا (وتسرق خائفي - وأصرخ - أفك ) مجردة من ذلك الحاتم الذي كان امتلاكها إياه يقرب إليها البعيد ، ويحقق لها المحال .

وفي أمثلة أخرى ربما أتى الرمز الشعبي عبر صريح ، كما هو في المثال السابق . ومهمة الربط هنا بين سياق القصيدة وما تحويه من رمز أو إشارة غير صريحة تصبح مهمة أصعب منها عندما تكون الإشارة صريحة . وسأمثل لهذا بمقطع من قصيدة « أنشودة المطر » لبدر شكري السياب :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود  
ويغزون البروق في السهول والجبال  
حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال  
لم تترك الرياح من ثمود  
في الواد من أثر . (٩٨)

يمكن أن يقال عن هذا المقطع إنه يشتمل على إشارتين تراثيتين ؛ أحدهما دينية ( ثمود ) ؛ والأخرى شعبية ( فاض عنها ختمها الرجال ) . ولا يخفى أن استدعاء القارئ للإشارة الأولى إلى ذاكرته مهمة أسهل من استدعاء الثانية ؛ وذلك لسببين : الأول أن ثمود وردت صريحة في المقطع ؛ والثاني أن أمة ثمود التي استحدثت غضب الله فسحقت ، معروفة لدى القارئ من خلال ورودها في كثير من سور القرآن الكريم (٩٩) . أما الإشارة الثانية « فاض عنها ختمها الرجال » ؛ فهي ترمز إلى القمم الذي كان الجنى حبساً في داخله في قصص ألف ليلة وليلة ، قبل أن ينتشله الصياد الفقير ويحرره . وليس باستطاعة كل قارئ كشف هذا الرمز في المقطع . لكنه بغیر هذا الكشف يبقى جزء كبير من ثراء المعنى وعمقه خفياً . والصياد كذلك في ألف ليلة وليلة ، يمر في مرحلتين زمنيتين متباينتين : الأولى قبل أن يعلق القمم بشبائه ( وهو في هذه المرحلة فقير ، ضعيف ، هامش ) ؛ والثانية بعد أن يعلق القمم بشبائه ، ويفتحه ، فيخرج منه الجنى ساجداً له ، لأنه حرره من سجنه الطويل ، ويصبح منذ ذلك الحين عبداً للصياد . وعندها تتغير حال الصياد ، فينقلب فقره إلى ثراء ، وضعفه إلى قوة . وهذا ما أراده السياب في استخدامه لهذا الرمز . وكأنه يريد أن يرسم مرحلتين في حياة العراق ؛ الأولى قبل أن تتحقق الثورة ( والثورة في القصيدة كانت نبوءة ، ولم تكن واقعة حينئذ ) ، وفيها حال العراق كحال الصياد قبل أن يعلق القمم بشبائه ؛ والثانية بعد أن تقوم الثورة ؛ وعندها ستتغير حال العراق تغيراً جذرياً ، كما تغيرت حال الصياد .

لتشمل معنى مرتبطاً بتجربة معينة ، مربها الإنسان من خلال مرور أي البشر ، آدم ، بها .

تنسب لما بعدها حكماً يخالف الحكم الثابت لما قبلها . ومعنى هذا أن حكم السفر هنا ليس كما أثبتته الجزء الأول من الجملة . وليس هذا من قبيل التناقض ، بل هو مصدر قوة للمعنى الذي يريده الشاعر . فالشاعر كأنه يقف عاجزاً عن إدراك سبب هذه الظاهرة التي يعانيها بوصفه فرداً ضمن المجموعة التي ينتمي إليها ، ويعبر عنها . فالجماعة هذه تسافر كما يسافر كل الناس ، لكنّ الناس الآخرين يصلون في العادة ، أما جماعته (شعبه) فإنها لا تصل ، وكأنّ سفرها ليس في طريق له بداية ونهاية .

أما في المثال (ب) ، فالشاعر على يقين تام من عودته . والفرقة الدالة على ذلك أنه لم ينس أن يربط خيطاً على إصبع يده ، كي يتذكر - وهو في مكان سفره - أن عليه إحضار الهدايا التي طلبت منه قبل أن يسافر\* . والقارئ الواعي عليه أن يبين مثل هذه الدلالة في الألفاظ . ذلك بأن الكلمة في القصيدة الناجحة « تتجاوز معناها المباشر لتصل إلى معنى أوسع وأعمق . . إنها تملو على ذاتها ، وتشير إلى أكثر مما تقول » . (١٠٧)

#### (ب) الغموض اللفظي التركيبي .

من المتفق عليه أن اللغة نظام من الرموز الصوتية . وتكمن قيمة أي رمز في الاتفاق عليه بين الأطراف التي تتعامل به . كما أن قيمة الرمز اللغوي تقوم على علاقة بين متحدث أو كاتب هو المؤثر ، وبين مخاطب أو قارئ هو المتلقي\* (١٠٨) . كما أن الكلمة في الجملة تبنى وظيفتها من خلال علاقتها بما يحاورها من الكلمات سابقاً ولحقاً . ومن ثم فإن السامع أو القارئ يقوم بعملية توقع لا شعورية عقب سماع الألفاظ أو قراءتها ، قبل أن يكتمل وصولها إلى سمعه أو بصره ، ثم إلى جهازه العصبي . فعل سبيل المثال ، عند سماع كلمة مثل « غرد » ، نحصل في ذهن السامع أو القارئ عملية توقع سريعة لما سيتبع هذه الكلمة ، كأن يكون هذا التابع عصفوراً أو مغنياً ، أو ما شابه ، وذلك لأن السامع - نظراً لتكون حصيلة لغوية تراثية سابقة لديه - صار يربط بين هذا الفعل ومثل تلك الكلمات .

كلمة أخرى مثل « رائحة » تستدعي في الذهن مجموعة من الكلمات المتوقعة : رائحة عطرة . . رائحة وردة . . رائحة كريهة . . إلخ . وهكذا يمكن أن يقال إن كل كلمة أو عبارة ترتبط في عقل مكتسب اللغة أو مستخدمها بمواقف خاصة ، وظروف معينة (١٠٩) .

والشاعر ، بوصفه مبداً ، عندما يصوغ من مجموعة الألفاظ جملاً وتركيباً لإيصال الفكرة أو التجربة ، فإنه يلجأ إلى تكثيف حضور هذه الألفاظ عن طريق التأليف بينها بطريقة يفترض فيها أن تتماشى مع ما استقر في نفوس الجماعة . فإذا لم تتماشى مع ذلك ، فإن عملية التوقع تخفق ، ويفاجأ القارئ أو السامع بشيء لم يألّفه . ومن هنا سيتحدد جزء كبير من موقفه تجاه ما يقرؤه أو يسمعه ، فيما أن يقابله بارتياح ، وإما أن يقابله بتفوق .

\* عادة ربط خيط على إصبع من أصابع اليد عند الذهاب إلى المدينة من انعمادات الشعبية الزرقية في أكثر من بلد عربي ، وذلك بغرض تذكير المسافر إلى المدينة بما طلب منه إحضاره ، بخاصة إذا كان الذي طلبه من العزيزين حل الشخص .

أما في المثال (ب) ، فقد انصرفت الدلالة إلى منحى آخر مختلف ، فالشجرة هنا أمة ( الأمة العربية ) حريقة في وجودها ، ولهذا الوجود جذور ضاربة في أعماق التاريخ ، كالشجرة التي جذورها ضاربة في أعماق الأرض . ومثل هذه الشجرة لو قطع جذعها فإن جذورها قادرة على إنبات جذوع وفروع أخرى . كذلك الأمة التي أصابتها هزيمة ساحقة كهزيمة حزيران ، قادرة على أن تقف على قدميها مرة أخرى ، وتعود - من ثم - أقوى مما كانت عليه في السابق .

وفي (جـ - ١) و (جـ - ٢) انصرف المعنى إلى دلالة الخصوصية والحياة . وربما يقول قائل ، إن هناك نقطة تلاق بين دلالة اللفظ في (ب) ودلالته في (جـ - ١) وهذا صحيح ، لكن الدلالة في اللفظين لا تقف عند حدود نقطة التلاق ، بل تجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك . فالشجرة في (ب) يتوافر فيها عنصر الخصوصية والحياة ، لكنها إلى جانب ذلك تحمل دلالة مرتبطة بتجربة معينة . وفي (جـ - ١) أيضاً ، يتوافر في الكلمة معنى الخصوصية والحياة ، لكن دلالتها ليست مرتبطة بالتجربة التي ارتبطت بها في (ب) .

وللمزيد من التوضيح نأخذ لفظاً آخر مثل « السفر » . والإطار العام للكلمة يحتوي على عنصر حركة أو انتقال . لكن طبيعة هذه الحركة أو اتجاهها ليس واحداً في جميع القصائد ، فالسفر ربما يكون سفراً جغرافياً ، وربما يكون سفراً تاريخياً ، وربما يكون سفراً في أغوار الذات ، بغية التعرف واستكشاف طاقاتها الحيوية . وسأمثل لهذه الكلمة بمثالين ، في محاولة لتوضيح إمكانية وجود عدة دلالات للكلمة ذات البعد الواحد ، وليكن هذا البعد بعداً جغرافياً .

أ - نسافر كالناس ، لكننا لا نعود إلى شيء ، كأن السفر طريق الغيوم (١١٠) .

ب - لا فارتكك السلامة يا أرض بابل ، لكن وداعاً وهل حيلة المضطر إلا السفر وداعاً شددت

هل إصبعي الخيط . . هبها أنسى الهدايا . (١١١)

فالسفر في المثالين ، كما هو واضح ، سفر جغرافي ، أي حركة وانتقال من مكان إلى آخر . لكنه في المثال (أ) يختلف عنه في المثال (ب) في ناحيتين بارزتين .

الأولى : التكرار .

الثانية : خيبة الأمل في الوصول .

بمعنى أنه في (أ) رحيل يتكرر ، دون أن يصحبه أمل مرثى في الوصول ، حل عكس ما هو في المثال (ب) . ويمكن للقارئ أن يتوصل إلى إدراك هذا الاختلاف من خلال قرائن احتوتها الجملتان الشعريتان (أ) و (ب) . فالجملة الشعرية في (أ) بدأت بالفعل « نسافر » متبوعاً بكاف التشبيه ثم المشبه به . فالسفر في هذا الجزء من الجملة عادي ، أي نسافر كما يسافر كل الناس . لكن الجزء الثاني من الجملة ( لكننا لا نعود إلى شيء ) بدأه الشاعر بكلمة « لكن » التي تفيد الاستدراك ، « أي رفع ما يتوهم ثبوته » ، ومعنى آخر ، فإنها

غير معروفة . . . وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ؛ إحلال لغة الخلق ، محل لغة التعبير<sup>(١١٦)</sup> .

وللتدليل على هذا الفرق بين لغة القصيدة التقليدية ولغة القصيدة المعاصرة سندرس الأمثلة التالية ؛ اثنين منها من الشعر التقليدي :

أ - إلييا أبو ماضي :

- ١ - قالت وصفت لنا الرحين وكوبها
- ٢ - والحقل والفلاح فيه سألوا
- ٣ - ووقفت عند البحر يهدر موجه
- ٤ - وأريتني في كل قصر روضة
- ٥ - لكن إذا سألت امرؤ عنك امرءا
- ٦ - من أنت يا هذا ؟ فقلت لها أنا
- ٧ - قالت لعمرك زدت نفس ضلة

وصريهما ومدبرها والمعاصرا  
عند المساء يرمي القطيع السائرا  
فرجعت بالألفاظ بحرا هادرا  
وأريتني في كل روض طائرا  
أهسرت مخنارا يخاطب حائرا  
كالكهربياء أرى غنبا ظاهرا  
ما كان ضرك لو وصلت الشاهرا<sup>(١١٧)</sup>

ب - أحمد شوقي :

- ١ - وترى الفضاء كحائط من مرمر
- ٢ - الفهم فيه كالنعام بدينة
- ٣ - والشمس أبهى من هروس برقت
- ٤ - والماء بالوادي يخال مساربا
- ٥ - بعثت له شمس النهار أشعة
- ٦ - يزهو على ورق الفصون نثرها

نُصِدت عليه بدائع الألواح  
بركت وأخرى حلفت بجناح  
بوم الزفاف بمسجد وضاح  
من زليق أو ملقبات صفاح  
كانت حلل ، واليلوفر ، السباح  
زهو الجواهر في بطون الراح<sup>(١١٨)</sup>

ج - ١ : أدونيس :

الورق النائم تحت الجرح  
سفينة للجرح  
والزمن الهالك مجد الجرح  
والشجر الطالع في أهدابنا  
بحيرة للجرح<sup>(١١٩)</sup> .

ج - ٢ : هيناي عند فراشة

والرعب يضرب أغنيان  
- من أنت ؟  
- رمح ناه  
وب يمش بلا صلاة<sup>(١٢٠)</sup> .

ج - ٣ : يتكبر السجن على قملتين

إحداهما حبل ، وتلك التي  
ماتت ، نصب الأكل في قصمتين<sup>(١٢١)</sup> .

فيما يتعلق بالنص « أ » يمكن الخروج بالملاحظات التالية بعد القراءة الأولى :

- نقل حوار تم بين اثنين ( هي وهو ) . وتقوم هي « بالجزء الأكبر من الحوار » .
- موضوع الحوار : رغبة الشخصية الأولى « هي » في تعرف كنه الشخصية الثانية « هو » .

إن عملية التوقع هذه ، والموقف الناتج عنها ، كانت ولا تزال من الأسس التي تمخضت عنها الموقف المتلقى ، من الشعر الذي يتلقاه . ولعل أوضح مثال على ذلك في الشعر القديم ، ما أثاره شعر أبي تمام من جدل حوله ؛ فمن متقبل له ، ومن نافر منه . وجزء كبير من ذلك النفور يعود إلى عدم توافر عنصر التوقع الذي ذكرناه .

وقد لخص الأمدى أبو القاسم الحسن بن بشر ( ت : ٣٧٠ هـ ) في كتابه « الموازنة بين الطائيين » مثل هذا الموقف حين اشترط في الشعر الجيد أن يحتوي على أربعة أشياء ؛ هي جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاه إلى تمام الصناعة من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها<sup>(١٢٢)</sup> .

وما يهنا هنا ، ما جعله الأمدى الشرط الثالث ، وهو صحة التأليف ، حيث يقول : « فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى »<sup>(١٢٣)</sup> . وما يعنيه الناقد بهذا الشرط نجده مفصلا في موضع آخر ، حيث يقول : « وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها ، وجاءت الكلمة مع اختها المشكلة لها ، التي تقتضي أن تجاورها لمعناها ؛ إما على الاتفاق أو التضاد ، حسبما توجبه قسمة الكلام »<sup>(١٢٤)</sup> . وبعد أن يورد بعض الأمثلة الشعرية على ذلك ، يخلص إلى القول بأن الشعر الجيد ، من هذه الناحية ، « هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذ بعضه برقاب بعض ، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه »<sup>(١٢٥)</sup> .

من هذا المنطلق جاء نفور الأمدى من كثير من شعر أبي تمام ، مرتباً أن الشاعر قد خرج إلى المحال ، وإلى ما لم يألوه العرب في استعاراتهم ولغتهم حين جعل « للدهر أخذاً وهذا تقطع من الزند . . . وجعل للمدح هذا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز » وجعل المعروف مسلماً تارة ، ومرتبداً تارة أخرى . . .<sup>(١٢٦)</sup> .

وشبه بما ذكره الأمدى ، ما أشار إليه القرطاجني حين وضع أنه عند وضع صور التركيب الذهني في أجزاء الكلام على غير ما يجب ، تنكروا الألفهام لذلك<sup>(١٢٧)</sup> .

وتجربة الشعر الحر في عصرنا حاولت ، على أيدي الطليعيين من شعرائها ، أن تنمرد على القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً . وما يهنا في هذا التمرد هنا ، التركيز على سعي الشاعر إلى إعادة ترتيب علاقات الألفاظ بعضها ببعض ، في نظام تتحكم فيه التجربة والانفعال أكثر مما تتحكم فيه العلاقة الموروثة . وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ، ويملأها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي إلى إطار لم تعود عليه الأذواق تماماً .

وفصل أدونيس هذا الخروج بقوله :

ما الفرق الحاسم بين الكتابة العربية الشعرية القديمة ، والكتابة الحديثة ؟ إنه الفرق بين التعبير والخلق . كانت القصيدة القديمة تمييزاً ، تقول المعروف في قالب جاهز معروف . . . القصيدة الحديثة ( الطليعية ) خلق ؛ تقدم للفأريء ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية

• نتيجة الحوار : إخفاق الشخصية الأولى في فهم كنه الشخصية الثانية .

وعند قراءة النص قراءة ثانية يمكن الخروج أيضا بالملاحظات التالية :

• يتكون النص من أربع جمل شعرية\* . الأولى تشمل الأبيات من ١ - ٥ ، والثانية جزء من البيت السادس « من أنت يا هذا » ، والثالثة ثمة البيت السادس ، والرابعة تشمل البيت السابع .

• الجملة الشعرية الأولى ، كما هو واضح ، طويلة استغرقت خمسة أبيات في القطعة . أما الجملة الثانية فهي في حقيقتها ليست أكثر من مجرد تكثيف شديد للجملة الأولى ، دون أن تضيف إليها جديدا . وربما تكون فائدتها محصورة في هذا ، أي تكثيفها للأولى ، وتأكيد لها عن طريق إعادة طرحها بكلمات أقل .

• أما الجملة الثالثة فتحمل ردًا على الجملتين السابقتين ، أو بتعبير آخر ، تحاول أن تضيء بقعة الظلمة التي تغطيتها الجملتان ١ و ٢ ، وإن كان الشاعر ، في الوقت نفسه ، قد جعلها تخفى في ذلك .

• وثاني الجملة الأخيرة معبرة عن استمرارية موضوع الاستفهام في الجملتين الأولى والثانية ، لأن الجملة الثالثة أخفت ، كما قلنا ، في عملية تنوير البقعة المظلمة .

الذي يمتد أكثر في هذا النص ، هو علاقة الألفاظ التي تكونت منها الجمل الشعرية بعضها ببعض الآخر . ولنبدأ بكلمة « الرحيق » في الجملة الأولى . والرحيق كما هو معروف من أسماء الخمر ، وهو من أعتقها وأفضلها<sup>(١٢٢)</sup> . وكما نرى ، فإن الكلمة جاءت متبوعة بأربعين أسماء . ولودقنا النظر في هذه الأسماء : كروبا ، صريعها ، مديرها ، العاصرا ، للاحتظنا أنها أسماء مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكلمة الأولى . ولذلك يمكن القول إن ورودها في البيت قد جاء متوافقا مع ما يمكن أن يكون القارئ أو السامع قد توقعه . ومثل هذا التوقع يمكن أن ينطبق على ألفاظ الجمل الشعرية الأخرى في القطعة : الحقل/ الفلاح . يرمي/ القطيع/ السائرا . البحر/ يسدر/ موجه . بحرا/ هادرا . سحرت/ الساحرا . قفر/ روضة . روضة/ طائرا . خفيا/ ظاهرا .

النص ( ب ) يمكن أن يعد جملة شعرية واحدة ، تمثل لوحة عناصرها البارزة : الفضاء - الشمس - الغيوم - ماء الوادي - الشجر . ومن الواضح أن الشاعر يريد رسم لوحة فنية جميلة من خلال إبراز العلاقات الجمالية التي تؤلف بين هذه العناصر . والمهم بالنسبة لنا هنا فحص هذه العلاقات من خلال علاقة الألفاظ في الجملة بعضها مع بعض . وسنقوم بإعادة ترتيب هذه الجزئيات في جدولين . الجدول الأول يبرز الصور المفردة التي من مجموعها تتكون الصورة الكلية التي أنتجتها الأبيات مجتمعة ، والجدول الثاني يفرض العلاقات القائمة في الذهن بين هذه الألفاظ :

جدول رقم ( ١ )

الفضاء/ كحائط من مرمر ، تضدت عليه بدائع الألواح .  
الغيوم/ كالنعام البدين ، بعضه برك أرضا وبعضه محلق .

• نعى بالجملة الشعرية أصغر وحدة أدبية في القول الأدبي التام . والجملة هنا قد تطول وقد تقصر ، وهي تختلف عن الجملة النحوية المحدودة بحدود النحو .

الشمس/ كمروس برقعت يوم الزفاف بمسجد .  
الماء/ مسارب من زئبق ، أو ملقيات صفاح .  
نثير أشعة الشمس/ كالجواهر في بطون الراح .

فعند محاولة تلمس علاقة منطقية ( والمنطقية هنا تعنى ما يكون قد استقر في الأذهان نتيجة لاستخدامات سابقة كثيرة عبر عصور اللغة ) بين أطراف الصورة فيها سبق ، نجد هذه العلاقة متوافرة وحاضرة في الذهن ، ومتماشية مع نظرة القرطاجي وغيره من النقاد القدماء ، التي حذرت من أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتكره الأفهام لذلك ، كما سبق أن ذكرنا .

جدول رقم ( ٢ )

وترى الفضاء  
حائط من مرمر  
بدائع الألواح  
[ النعام ] بدبنة بركت  
حلقت بجناح  
عروس برقعت  
يوم الزفاف  
مسجد وضاح  
مساربا من زئبق  
بعثت له شمس النهار أشعة  
ورق الغصون  
بطون الراح

إن تلمس العلاقة بين مجموعات الألفاظ في هذا الجدول ، كما هو واضح ، ليست مسألة خارج نطاق النمط الذي استقرت عليه في ذهن القارئ أو السامع على مدار مئات السنين .

في النص « ج - ١ » تشكل كلمة « الجرح » البؤرة التي تجمعت حولها بقية مفردات الجملة ، وما تبع ذلك من تحقيق علاقات بينها ، أول ما يلاحظ فيها بكاررة في الربط لم تفص من قبل .

ربما لا يدعش القارئ على سبيل المثال ، أن يكون الورق نائما ، لكنه سيفاجأ حتما بكون الورق نائما تحت الجرح . وأى جرح ؟ ويدرك هذا القارئ نفسه أن يكون الزمن هالكا ، لكنه سيجد العلاقة بين هذا الزمن الهالك ، وجعله مجدا للجرح الذي يتكلم عنه الشاعر ، علاقة جديدة أو مفاجئة تماما . والقارئ نفسه لن يعجب لارتباط الكلمتين « الشجر » و « الطالع » أحدهما بالآخرى ، لكنه سيصدم حتما عندما يرى الشجر طالعا في الأهداب . وستزداد المفاجأة عنده عندما يرى هذا الشجر الطالع في الأهداب يتحول إلى بحيرة يتشكل منها الجرح .

وفي النص « ج - ٢ » لن يجد القارئ غرابة في السطر الأول : عيناى عند فراشة . لكنه في الوقت نفسه لن يتوقع مجيء كلمة « الرعب » في بداية السطر الثانى معرفة ومسبوقة بالواو ؛ لأن الشاعر في هذه الحالة قدّم شيئا يوحى بأنه معروف ، بدليل ارتباطه بال\* .

• سيرد المزيد حول هذه النقطة في الصفحات التي تناقش « تعددية المراجع » .



ومثل هذه الظاهرة تتعدى في الشعر الحر ، لكن ظاهرة نحوية مختلفة تبرز فيه . وهذه الظاهرة هي ما يمكن تسميتها « تعددية المراجع » . وما نقصده بهذا المصطلح جواز إرجاع الضمير في الجملة على أكثر من مرجع ، وذلك نتيجة لعدم تحديد هذا المرجع في سياق الجملة ، كما يعني أيضا إمكانية إرجاع بعض الأسماء التي لحقتها « أل المهدية » على أكثر من مرجع . ولناخذ كلاً من هذين النمطين بشيء من التفصيل .

(أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .

إن الضمائر على اختلافها ، كما تذكر كتب النحو ، لا تخلو من إبهام وغموض ، سواء أكانت ضمائر منفصلة أم متصلة أم مستتر . ولذا نجد في الجملة المشتبهة على الضمير « مرجعاً » مهمته إزالة الغموض الحاصل أو تفسيره . وقد أطلق النحاة على ذلك المفسر الموضح « مرجع الضمير » . والأصل في هذا المرجع أن يكون سابقاً على الضمير . لكن القاعدة النحوية أجازت في الوقت نفسه إهمال مرجع الضمير المتقدم لأسباب بلاغية ، وإحالة على مرجع متأخر (١٢٥) .

كما بين علماء النحو أنه في حالة تعدد المراجع للضمير ، وجب أن يعود الضمير على الأقوى . أما إذا تعددت المراجع من غير تفاوت في القوة ، فالأحسن عود الضمير على الجميع . مثال ذلك : جاء الأقارب والأصدقاء فأكرمهم . فالضمير هنا حائد على الأقارب والأصدقاء معاً ، وليس على مرجع دون آخر .

وفي كثير من نماذج الشعر الحر ، يقف القارئ عاجزاً عن إرجاع الضمير في الجملة على مرجع معين ، وذلك لعدم وجود قرينة محددة في النص أو في الجملة تحينه على تحديد هذا المرجع . ولنمثل على ذلك بمقطع من قصيدة خليل حاوي المعروفة « الجسر » :

ما له يتشقق فينا البيت بيتين  
ويجري البحر ما بين جديد وهتين  
صرخة ، تقطع أرحام  
ومزيج هروني .  
كيف نبقي تحت سقف واحد  
وبحار بيتنا . . . سور  
وصحراء رماد بارد  
وجليد (١٢٦) .

فعند محاولة إرجاع الضمير المتصل « نا » في « فينا » و « بيتنا » ، والضمير المستتر « نحن » في « نبقي » على مرجع معين ، تنشأ إشكالية ليس من السهل حلها ، وذلك لعدم وجود قرينة محددة تعين القارئ في ذلك . وهذا قارئ ناقد ، هو الدكتور جورج دميان ، على سبيل المثال ، يرجع هذين الضميرين على ثلاثة مراجع كلها محتملة : فالضمير هنا يمكن أن يعنى الناس كافة ، ويمكن أن يعنى أمة معينة ، ويمكن أن يعنى الشعراء فقط (١٢٧) .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن « واو الجماعة » وضمير الغائبين « هم »

وكذلك في الإجابة عن السؤال : من أنت ؟ متمثلة بـ « ورح تائه » . فالمرح مثلاً ارتبط عبر الحقبة الزمنية السابقة بعلاقات محددة مثل : الطول ، والقوة ، والصلابة . . إلخ ؛ لكنه هنا يرتبط بالتردد ، وهي علاقة مفاجئة تماماً .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن السطر الأخير : « ربّ يعيش بلا صلاة » ، حين وضعت الصورة الذهنية المرتبطة باللفظ « ربّ » عبر التراث ، على غير ما يجب أن تكون عليه ؛ فالرب يصلّ له ، ولا يقوم هو بهذا الفعل . وفي هذه الحالة فإن القارئ سيجد نفسه مضطراً إلى البحث عن معان أخرى للسطر . ومثل هذا السطر ، وغيره كثير في الشعر الحر ، مما يتفق تماماً وما ذكره إمبسون عن النمط السادس من أنماط الغموض .

وفي النص « ج - ٣ » يجد القارئ نفسه حائراً عندما يفتش عن علاقة بين « يتكى » و « السجن » . وحتى إذا أفلح في ذلك ، فإنه سيصدم عندما يجد أن هذا الالتكاء قائم على « قملتين » . وقبّ أنه أفلح في هذا أيضا ، أليس عليه بعدد العثر على علاقة تربط جملة « تلك التي ماتت » ببقية الفقرة ؟ فما يعنيه تعبير « تلك التي ماتت » أن هناك معرفة حاصلة بالحدث ، وهو موت إحدى القملتين . وهذا ما لم يتوافر في النص . ليس هذا فقط ، بل إن المخالفة تستمر بين وضع الصورة في النص ، ووضعها في الذهن ، فعندما يقول :

... وتلك التي

ماتت تصب الأكل في قصعتين .

يكون الشاعر قد أبهى على خاصية لشيء كان الواجب أن تتنفي هذه الخاصية منه . فمعنى الموت انتفاء القدرة على الحركة أو العمل . لكن هذا الموت عند الشاعر ، في هذا النص ، مخالف للمنطق . ومن هنا يكون الغموض قد لحق بهذا الجزء ، مما يجعل القارئ يلهث وراء الجملة لفك مغالقتها وغموضها .

### ٣ - تعددية المراجع

كثيراً ما كان فهم بيت من الشعر القديم يتوقف على مقدرة السامع أو القارئ على إعادة ترتيب كلمات البيت ترتيباً يقتضيه السياق النحوي للجملة . ففى بيت كبيت للمتنبي :

وترى الأبوة والمروة والفتوة في كل مليحة ضرايبها (١٢٨) .

نلاحظ تأخر المفعول الثانى ( ضرايبها ) عن المفعول الأول ( الأبوة ) ، كما نلاحظ تأخر الفاعل ( كل ) عن المفعول الأول . وإذا ما أعيد ترتيب كلمات البيت بحسب ما يقتضيه السياق النحوي ( وترى في كل مليحة الأبوة والمروة والفتوة ضرايبها ) فهم معنى البيت ، وزال ما فيه من تعقيد .

وشبيه بذلك قوله أيضا :

ولو لم تكون بنت أكرم والد لكأن أباك الضمخ كونك لي أمّا (١٢٩)

حيث يفهم المعنى تماماً بمجرد إعادة ترتيب كلمات عجز البيت على النحو التالى : « لكأن كؤنك لي أمّا أباك الضمخ » .

في المقطعين التاليين من القصيدة نفسها :

يمرون الجسر في الصبح خفا  
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيدا

.....

سوف يمضون وتبقى  
صنما خلفه الكهان للريح

ولكن يتضح الفرق بين سياق يحتفل إرجاع الضمير إلى متعدد ، وسياق يمكن تحديد المرجع فيه بسهولة ، مثل للثاني بأبيات من قصيدة حمودية لأبي القاسم الشابي ( ١٩٠٩ - ١٩٣٤ ) بعنوان « في ظل وادي الموت » :

نحن نمشي وحولنا هاته الأكوام نمشي لسكن لأمة ضاربة  
نحن نشدومع العصافير للشمس وهذا الريح يتفخ نسايم  
نحن نعلو رواية الكون للموت ولكن ماذا اختتام الرواية  
هكذا قلت للرياح فقلت : سل ضمير الوجود كيف البداية (١٢٨)

فالمضائر : نحن ، نا ، واو الجماعة ، التاء ، قد تحدد مرجعها للقارئ بسهولة ويسر .

إن الأمثلة المتعلقة بتعدد المراجع الخاصة بالضمير متوافرة ، كما ذكرنا ، في الشعر الحر . ولذا سأكتفي بإيراد نص آخر حول هذا الموضوع من شعر عبد الوهاب البياتي . وأجدني مضطرا للاستشهاد بالنص كاملا ، وذلك حتى يتضح للقارئ عدم توافر القرينة المحددة التي يمكن إرجاع كثير من الضمائر في القصيدة إليها :

في سنوات العقم والجماعة

باركني

عائقي

كلمتي

ومد لي ذراعه

وقال لي :

الفراء البسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق .

وقال لي : إنيك

وأخلق الشباك

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لسان

ومبوا بستان

وبصفوا في البئر يا مجبري

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أهر الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

من أين لي ؟ يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب :

ماندق ، عشائي الأخير في وليمة الحياة .

فافتح لي الشباك ، مد لي يديك ، آه . (١٢٩)

في النص ، كما يلاحظ ، وردت ضمائر بارزة ، مثل ياء المتكلم ، وواو الجماعة ، وكاف المخاطب ، كما اشتمل النص على ضمائر مستترة مثل : هو ، وأنا . وربما يتجه ذهن القارئ - وهو بصدد هذا النص - إلى إرجاع الضمير البارز « ياء المتكلم » أو « كاف المخاطب » إلى الشاعر . لكن هذا الشاعر يتحدث بلسان غيره ، فمن هذا الغير ؟

ثم يأتي دور الضمير المستتر « هو » . هل من يعود ؟ أيعود هل المسيح أم هل الحضر ؟ أم هل صوفي ؟ أم هل مثل أهل ؟ كلها مراجع محتملة . وإذا كانت في النص بعض القرائن التي ربما ترجع مرجعا على مرجع آخر ، فتجعل القارئ يميل إلى إرجاع هذه الضمائر على المسيح ، فإنها في النهاية تبقى قرائن غير ملزمة .

(ب) مدلول اسم « آل المهدي » .

لقد فرّق النحاة بين ثلاثة أنواع من « آل » ، وكلها تفيد أساسا التعريف . و « آل المهدي » كما عرفها النحاة ، هي تلك التي تدخل حل النكرة فتفيدها درجة من التعريف ، تجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا (١٣٠) .

كما أرجع النحاة هذا التعريف أو التعمين ، إلى سبب مما يأتي :

١ - أن تذكر النكرة في الكلام مرتين بلفظ واحد ، تكون في الأولى مجردة من « آل المهدي » ، وفي الثانية مقرونة بها ، فهي تربط بين النكرتين ، وتحدد المراد من الثانية ، وذلك بأن تحصره فيها دلت عليه النكرة الأولى . كقوله تعالى :

« كما أرسلنا إلى فرعون رسولا . فعمى فرعون الرسول » (١٣١) . فكلمة رسول ذكرت مرتين ، بقيت الأولى حل تنكيرها ، وقربت الثانية بآل المهدي التي ربطت بين النكرتين ربطا معنويا ، يجعل معنى الثانية فردا محصورا فيها دخلت عليه وحده . وهذا النوع من « آل المهدي » أسموه « العهد الذكري » . ومثل هذا قول عبد الوهاب البياتي :

يُفَى حولى سور

يعلو السور ويعلو ... (١٣٢) .

٢ - أن تفتن « آل المهدي » بلفظ نكرة لم يذكر في الجملة ، وذلك بغرض حصره في شيء معين ، بناء على علم سابق في زمن انتهى قبل الكلام الحالي ، أي أساسه معرفة قديمة في عهد مضى قبل النطق (١٣٣) ، كقوله تعالى : « إذ هما في الغار » (١٣٤) ، فالإشارة هنا إلى غار معهود للسامع . وهذا ما أسموه « العهد الذهني » ، أو « العهد العلمي » . ومنه قول السياف :

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي (١٣٥) .

إشارة إلى الخنزير الذي قتل أدونيس في الأسطورة .

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حيث لا لاقة بالشئ الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه » (١٤٣) .

وقد ذكرنا أيضا ما أشار إليه القرطاجنى ، مما يدخل في هذا الموضوع ، حين ذكر أن من بين ما يسبب الغموض في الشعر اختلاف جزئيات الصورة في القول عما ألفته المدارك والأفهام ، أو أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتفكره الأفهام لذلك (١٤٣) .

كما وضح عبد القاهر الجرجاني كذلك في « أسرار البلاغة » أن عملية تجريد يجب أن تتوافر في الصورة من أجل فهمها وتدوئها . ونقطة انطلاقه هنا « أن عملية التجريد في الاستعارة مثلا يجب أن تعود إلى صفة أو حقل من الصفات ، يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين ، المستعار له ، والمستعار منه ، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية لكل منهما في ذات المثلى . لذلك لا يمكن أن يؤخذ في العملية الاستعارية موضوعان ( شيئان مثلا ) يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما ، أو الإحساس بهذا الشبه . لكن تكون الاستعارة ممكنة ، ينبغى أن يكون ممكنا اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين » (١٤٤) .

والشاعر العربى المعاصر ، متأثرا بالمدارس والحركات الأدبية والفنية المعاصرة ، كثيرا ما أخذ يتجه في التعبير عن رؤاه وتجاربته إلى تلك الحركات والمدارس العالمية . وكثيرا ما صار يجد فيها تشكيلا مناسباً ، يقوّل تجربته من خلالها . فالفرويدية ، والسريرية ، والتجريدية ، وغيرها من الحركات الفنية استهوت الكثيرين من شعرائنا ، مع تفاوت كبير من قبل هؤلاء الشعراء في هضم هذه الحركات أو استيعابها .

وليس يخفى أن هذه الحركات قد سعت إلى مجاوزة العلاقة المراتبية أو المحسوسة بين الأشياء في محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء في مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس .

وهكذا بعد أن كان العقل أو الخواص وسيلة فعالة لتحديد وترسيم التشابه بين الأشياء ، أو بين جزئياتها ، أصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل كثير من الصور . ويوضح جبرا إبراهيم جبرا ( ١٩١٩ - ) هذه النقطة من خلال كلامه عن السيرية ، فيقول :

لقد وجد الكتاب في اللاوعى مصدرا غنيا للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقل هو العودة إلى الوحى الذى نعص عليها في القدم أنطاطون حين قال في محاورته « إيون » : فالشاعر لا يبدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلل عنه عقله (١٤٥) .

لذا أصبح شائعا في الشعر المعاصر ، التمرد على ما تراه العين ، أو يحدهه العقل من ظواهر . فالصورة في كثير من الأحيان حلم . وإذا كانت بعض الصور مفزعة ، تنقصها الرابطة المراتبية بالعين أو العقل ، أو لا ينطبق هذا على صور أحلامنا ؟

٣ - وقد يكون السبب في تعريف النكرة ، حصول مدلولها في وقت الكلام ، وذلك بأن يتبدى الكلام خلال وقوع المدلول ، وفي أثناءه (١٣٦) ، كقوله تعالى : « اليوم أكملت لكم دينكم » . (١٣٧) وهذا ما أطلقوا عليه « المهد الحضورى »

وفي الشعر الحديث ، يلاحظ الدارس ورود « آل المهديّة » في كثير من المواضع ، دون أن يتحقق لها أحد الشروط الثلاثة السابقة . ومن ثم تتعدد إمكانيات الإحالة التى يمكن للقارىء أن يحيل عليها تلك الكلمة التى لحقتها « آل المهديّة » ، كما في قصيدة « الجسر » ، التى سبق أن اقتبسنا بعض المقاطع منها ، فالجسر فى القصيدة يمكن أن يعاد إلى أكثر من مرجع :

أ - معبر من حياة إلى أخرى دون تخصيص .

ب - معبر من حياة فكرية إلى حياة فكرية أخرى .

ج - معبر من حياة سياسية إلى حياة سياسية أخرى .

د - معبر من حياة شعرية إلى حياة أخرى (١٣٨) .

وربما يكون أدونيس أبرز شاعر معاصر تكثر هذه الظاهرة في شعره . يقول ، مثلا ، فى قصيدة « الأشياء » (١٣٩) .

لو أننى اخترقى الجرح إلى الجريمة

لو أننى أمّوه الرأيات والجنون

لكان فى قبعة الإخفاء

ويقول فى قصيدة « الصخرة العاشقة » (١٤٠) :

ولهذا نفسل الإله الهزيل

بدم الصاحقة

ومثد الحبوط الرفيعة

بين أجناتنا والطريق

وفى « فصل المواقف » من « أقاليم الليل والنهار » (١٤١) :

وداها أيها الجوهر الثقيل يارحمانا البشرى

وليأت العابر الخفيف

النهر ووجهه .

فالكلمات مثل الجرح - الجريمة - الرأيات ، فى النص الأول ، والإله - الصاحقة - الطريق ، فى النص الثانى ، والعابر - النهر ، فى النص الثالث ، أساء لحقتها « آل المهديّة » ، دون أن تتوافر لها الشروط المذكورة آنفا ، فأحدثت - من ثم - غموضا فى المدلولات التى أفادها الكلمات . ولا غرابة ، فى هذه الحالة ، من أن تختلف التفسيرات عند مناقشتها فى النصوص التى وردت فيها .

#### ٤ - استحالة الصورة

التفت كثير من نقادنا القدماء إلى ظاهرة اختلاف الصورة الشعرية عما ألفته المدارك والأفهام . ومنهم من كان قد اتخذ موقفا محمدا نتج عن وجود هذه الظاهرة فى شعر شاعر ما . فالأمدى - كما أضربنا سابقا - كان يعيب على أبى تمام خروجه إلى المحال فى كثير من شعره . وكانت وجهة نظر الأمدى فى « الموازنة » ، فيما يتعلق بهذه الناحية ، تتلخص فى قوله :

وإذا عجزنا عن تفسير بعض الصور ؛ أولاً نعجز  
أحياناً عن تفسير أحلامنا ؟ إن الصورة السريالية  
خلق حرّاً لا يعترف بالعوائق ، تماماً كأحلام الليل ،  
وأحلام اليقظة (١٩٦٦) .

ومن هذا المنطلق ، يمكن للقارئ أن يفسر ورود كلمة « حلم »  
مرادفة لمناوين سبع وثلاثين قصيدة ومقطوعة في ديوان « المسرح  
والمرايا » لآدونيس :

• جنازة امرأة

( حلم )

• أغنيان عن المرأة والرجل

وثلاثة أحلام وثلاث مرايا

• المجوس

( حلم للرجل )

• وجه امرأة

( حلم للرجل )

• الطريق

( حلم للرجل )

• مرآة للكروسي

( حلم يقظة للمرأة في المقهى )

• مرآة للوقت

( حلم يقظة للمرأة في المقهى )

• الغضب

( حلم )

• هم

( حلم )

• الماضي

( حلم طاغية )

• الحاضر

( حلم طاغية )

• الشاعران

( حلم )

• دمشق

( حلم يقظة )

• بيروت

( حلم يقظة )

• بيروت

( الوجه الآخر من الحلم )

• امرأة ورجل

( حلم )

• مرآة الحلم

• في الطبعة الرابعة لأعمال آدونيس الشعرية التي صدرت عن دار المودة  
( ١٩٨٥ ) وردت القصائد بغير العنوان المرادف ( حلم ) .

- صين
- ( حلم )
- ياسمين
- ( حلم )
- القشرة والأيام
- ( حلم )
- القصيدة
- ( حلم )
- الشهيد
- ( حلم )
- وجه البحر
- ( حلم )
- الموت
- ( حلم )
- الدم النافر
- ( حلم )
- المصفور
- ( حلم )
- المثانة
- ( حلم )
- الحلم
- ( حلم يقظة )
- الموج
- ( حلم )
- المدينة
- ( حلم )
- نبوءة
- ( حلم )
- الغرب والشرق
- ( حلم )
- الغزالة المسحورة
- ( حلم )
- دمشق
- ( حلم )
- الأسماء
- ( حلم )
- اللؤلؤة
- ( الحلم - المرأة )

إن دارس القصيدة العربية المعاصرة يدهشه حقاً إغراق كثير من  
الشعراء في خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ،  
تسمى إلى تحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة  
بين أطراف الصورة ، على نحو ما يحدده الوعي والعقل واخواس .  
وهكذا فإن القارئ وهو يقابل مثل هذه الصور ، يحس بعجزه

طولا ، وأكثر غموضا من المثال السابق . في « محولات العاشق »  
يتقلنا الشاعر إلى العالم التالي :

فجأة

أورق نبات غريب واقرب الغدير الواقف وراء النهر  
رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة  
وبدا الزهر يرقص  
ناسيا قدميه وأليائه  
متحصنا بالكفن

كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة مزارع مرض ومات  
ومدعوين لم تولد أسماؤهم بعد . . .  
ورأيت موكبا من الأفراس البيض تغطي السهائم فهزولت  
صالحا : « ثعبان يركض خلفي » وكررت صالحا  
« ثعبان طويل كالنخلة . . . »  
لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعي . وقلت  
أخذ فرسا وأنجو  
توسلت وتحققت : لا صوت لي

ربطت خاصرتي برمح الجوز وتطايرت  
هوذا شيخ برائحة طيبة ، في طريقى .  
سألت عليه ، سألته :  
— هل تقلد أن تجيرى من هذا الثعبان ؟  
— إني ضيف ، وهو أقوى منى . في الطريق من يبيرك  
أسرع . «

أسرعت حتى انتهيت إلى الهواء  
كانت السهائم ترنو إلى أظهر وأخيب في الظلمة  
والريح تتلفظ بي وترددى :  
سمعت صوت الشيخ من بعيد :  
« أمامك جبل ملآن  
بودائع الحياة . لك فيه وديعة تنصرك وتجبرك » .  
وسمعت صوتا آتيا من الجبل :  
« ارفعوا السائر وأطّلوا » .  
التفت فإذا الجبل نوافذ  
والنوافذ أطفال وأمهات . ونظرت مصحوبا : طفلة  
تبكي ، تقول هذا أبى ثم أشارت إلى الثعبان قول هاربا  
وامتدت نحوى يد  
جذبته وأدخلته مكانا عجيبا . بهيا كالضوء لم أحرف  
عمره  
كان هناك سرير ينتظرنى . يجلس عند رأسه طيف ينهض  
كالشذى ويلبس عجيبة وصدرا وما تبقى (١٤٩) .

لعل القارىء يلاحظ بوضوح أن هذا النص في مجمله أشبه ما يكون

النم عن الإحاطة بالأبعاد الجديدة التي اتخذتها الصورة ؛ لأنه ينظر  
إليها بالمنظار نفسه الذى ينظر به إلى شعر المتنى والبحترى وأحد شوقى  
وعلى محمود طه ونزار قباني ، وغيرهم من أصحاب الصور التقليدية .

وأكد أنهم أن هذا الغموض الناتج عن امتناع الصورة عقلا  
وعادة ، على نحو ما يكثر في الشعر الحر ، يشكل أهم الأسباب التي  
جعلت من هذا الشعر ، عند كثير من الشعراء ، علما يلفه الغموض  
الشديد ، نتج عنه خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارىء ، أو بين  
البلث والمتلقى .

تشتكى قارئة ، وهي شاعرة أيضا ، قائلة :

« وأنا شخصا كفارئة ، ومتلقية للشعر ، أحسن بالقطيعات التامة بينى  
وبين صاحب هذه الأشعار العقيمة . ويكون ذلك ناتجا عن انعدام  
معرفتى وفهمى لما أقرأ ، فأبغض نفسى أولا لضعفى في الفهم ،  
وأخذت على الشاعر الذى زجج في متاهات وغموض قصيدته . »  
وتستطرد القارئة الشاعرة :

« فيصوغ الشاعر قصائده بالرموز والتراكيب التي تطير به في فضاء  
السريالية الواهمة الخلة . . . والقارىء لهذا الشعر يكون قد ترك تأنيها  
يتلمس ما اعتاد عليه من مفهوم في الشعر ، ويتعب ويكد لاكتقاط  
كلمة أو عبارة تدله على الطريق الذى دخلته ، وغرجت منه  
القصيدة ، فلا يخرج بغير الارتباك » (١٥٠) .

وما من شك في أن ما صيرت عنه هذه القارئة ، وما التبسنا سابقا  
من حوار أدونيس والقارىء ، يتردد كثيرا على ألسنة القراء ، وطلبة  
الجامعات ، وكثير من الدارسين والنقاد . ولا يستطيع الدارس  
أو القارىء ، وحتى الشاعر المتحمس لهذا النوع من الشعر ، إغفاله  
أو إهماله ، متمللا بسداجة هذا المعارض أو سطحية ثقافته .

وشعر أدونيس ، على وجه الخصوص ، وكثير من الشعراء الشباب  
يقصرون خطواته ، يمثل غزونا هائلا لهذا النمط من أنماط الغموض .  
وإذا كان أدونيس يسعى إلى ذلك عن وهى ، متسلحا بثقافة قديمة —  
حديثه ، فإن غالبية من هؤلاء الشعراء الشباب ينساقون إلى ذلك  
بدافع التقليد ، والرغبة في الخروج على ما يعدونه كلاسيكية ميتة ،  
دون أن يمتلكوا العلة الكافية لذلك .

في « أحاسن مهيار » يقول أدونيس على لسان بطله :

ألمع جدراننا من الحرير

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة مخضراء (١٥١) .

نحن واثقون أن القارىء لن يرهقه إيهام علاقة معينة بين  
الجدران ، وكون هذه الجدران حريرية . كذلك لن يرهقه كثيرا  
تصور نجمة قتيلة . لكن الذى يستعصى عليه تكوين صورة في  
ذهنه لنجمة قتيلة سابحة في قارورة مخضراء . ولكي نكون منصفين  
نقول إن هذه القارورة المخضراء ربما تكون مرتبطة في ذهن الشاعر  
بصورة نمطية ما . لكن تحديد هذه الصورة ليس عملية سهلة ، ويمكن  
ألا يتفق عليها اثنان غير الشاعر .

وكمثال آخر على هذا النمط ، أراى مضطرا إلى اقتباس نص أكثر

لوقتها ، مبصرة بأزمته .

خاتمة :

ليست أنماط الغموض التي عرضت لها هذه الدراسة هي الأنماط الجامعة التي يمكن أن تندرج تحتها كل أنماط الغموض ، إذ إن هناك أنماطاً أخرى لم نورد لها باباً ، ولم نأت على ذكرها ، كطول الجملة مثلاً ، أو اشتغالها على تعقيدات نحوية . ويصود ذلك إلى أن القصيدة الحرة ، كما لاحظنا ، قد تجاوزت مثل هاتين الظاهرتين ، فهما لا تشكلان ظاهرة عامة تشترك فيها غالبية من القصائد .

وتم نقطة أخرى لابد من إشارة إليها ، وهي أن هناك كثيراً من القصائد التي نقرأها ونشعر أن فيها شيئاً من الغموض ، وعندما نحاول العثور على الأسباب التي أدت إلى هذا الغموض ، لا نعثر على سبب محسوس . وليس هذا شيئاً يمكن أن تدعى القصيدة الحرة أنها تنفرد به ، فللشعر الجيد ، قديمه وحديثه ، لغته الخاصة ، وعالمه الخاص . وهو ، إن لم يكن لنفسه مثل هذه اللغة ، وذلك العالم ، يصبح نظماً ميتاً ، خالياً من الروح والحياة .

بقي أن نقول إن هذه النماذج الشعرية التي استشهدنا بها ربما لا تشكل أفضل النماذج ، وربما لم يكن الغموض في قسم منها غموضاً يستعصى على القارئ المتخصص . لكن هدفنا كان منذ البداية أن يحد القارئ على اختلاف مستوياته الفكرية والثقافية ما يقربه من القصيدة المعاصرة ، أو يقرب القصيدة إليه .

بحلم يراه النائم . وكان الشاعر قد سجله لحظة بلحظة . وكما يحدث في الأحلام ، حيث تتحرر الحركات والوقائع والصور من قيود المنطق ، والعادة ، وسلطان المعقول ، نجد أن الأحلام هنا قد تابعت خارجه على تلك القيود ، راسمة - من ثم - عالماً لا يمكن إخضاعه للمقاييس نفسها التي تخضع لها الحركة والصورة في عالم الوعي والشعور .

انظر ، على سبيل المثال ، « واقترب الغدير الواقف . . » ، والاقتراب انتقال بواسطة الحركة من مكان إلى آخر ، أما الوقوف فخلو من ذلك ، أولنقل هو كذلك في عالم الوعي والمنطق . وانظر « متحصناً بالكفن » . والتحصن بالشئ يكون عادة لتجنب الخطر الذي ربما ينتج عنه - أي الخطر - الكفن المرتبط بالموت أو الهلاك . وانظر « موكباً من الأفراس البيض تحتل الساء » ، وكذلك « ثعبان طويل كالنخلة » . انظر هذا الإنسان الذي يواجه مثل تلك اللحظة المرعبة ، فيتمكن من الطيران كما تطير تلك الأفراس ، واستدع إلى ذاكرتك كثيراً من أحلامك عندما كنت ترى نفسك طائراً في الفضاء ، مثلاً ، أو سابحاً في نهر أو بحر ، وعندما توشك على الغرق تكتشف أن النهر أو البحر لا ماء فيه . وانظر صورة الطفلة ترى ثعباناً فتتعرف فيه أباه ، ويفر الثعبان مذعوراً . . إلخ . يتبين لك أن مثل هذه الصور قد خلقت في عالم الأحلام ، أو في منطقة اللاشعور ، وأن الشاعر قد استغلها في التعبير عن نفسية عارفة بواقعها ، مدركة

## الهوامش

- ١١ - المرجع السابق ، ص : ٥٣٩ .
- ١٢ - منهاج البلغاء وصراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الحوجبة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٧٢ .
- ١٣ - المرجع السابق . ١٤ - المرجع السابق .
- ١٥ - المرجع السابق ، ص : ١٧٣ . ١٦ - المرجع السابق .
- ١٧ - المرجع السابق . ١٨ - المرجع السابق .
- ١٩ - المرجع السابق . ٢٠ - المرجع السابق ، ص : ١٧٤ .
- ٢١ - المرجع السابق ، ص : ١٧٨ . ٢٢ - المرجع السابق ، ص : ١٧٩ .
- ٢٣ - المرجع السابق . ٢٤ - المرجع السابق .
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص : ١٨١ . ٢٦ - المرجع السابق ، ص : ١٧٩ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص : ١٨٥ . ٢٨ - المرجع السابق .
- ٢٩ - المرجع السابق ، ص : ١٨٩ - ١٩٠ .

- ١ - لسان العرب ، مادة « غمض » .
- ٢ - Sylvan Barnet ( and others ) : Dictionary of Literary Terms; Constable, London, 1976.
- ٣ - لسان العرب ، مادة « هم » .
- ٤ - أسرار البلاغة ، تحقيق Hillmut Ritter ، دار المسيرة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٩ - ١٣٠ .
- ٥ - المرجع السابق ، ص : ١٣٠ .
- ٦ - لسان العرب ، مادة « عطل » .
- ٧ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ٢٧٨ .
- ٨ - الملل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوى طبانة ، مطبعة الرسالة ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص : ٦ - ٧ .
- ٩ - شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ١٨/١ - ١٩ .
- ١٠ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٣٩٣ .

- ٦١ - ديوان « على قمة الدنيا وحيدا » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٥٣ .
- ٦٢ - إن عقد عقدة في خيط أوحيل ، أو فك مثل تلك العقدة ، للتأثير في المحيط المادي لشخص ما ، لجلب الخير أو الشر ، من الماديات التي لمست دورا كبيرا في معتقدات كثير من شعوب الشرق الأوسط ، وشعوب أوروبا أيضا . انظر :  
T. M. Johnstone : "Knots and Curses" , Arabian Studies, ( London ) , III , 1976 .
- ٦٣ - على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٢٨ .
- ٦٤ - حول هذه الأسطورة ، انظر : The Golden Bough ; pp. 485 — 505 . وكذلك : Middle Eastern Mythology ; pp. 67 — 70 .
- ٦٥ - على قمة الدنيا وحيدا ؛ ص : ٥٤ .
- ٦٦ - ديوان عبد الوهاب البياتي ، مجلد ٢ ، ص : ١٥٣ — ١٥٤ .
- ٦٧ - ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٣٠٧ — ٣٦٣ .
- ٦٨ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٢٣ .
- ٦٩ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٠ .
- ٧٠ - إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ؛ سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص : ١٥٤ .
- ٧١ - الآثار الكاملة ؛ دار العودة ، بيروت ، ص ٢ ، ١٩٧١ ، مجلد ٢ ، ص : ٣٦٣ — ٤٠٣ .
- ٧٢ - Encyclopedia of Islam, E. J. Brill , Leiden , 1978 ( New Ed. ) , Vol. III ( Husayn ) .
- ٧٣ - Kamal Abu Deeb : "Adonis and the New Poetry" Gazelle Review ( London ) , No. 3 , 1977 , p. 44 .
- ٧٤ - أدونيس : الآثار الكاملة ؛ مجلد ٢ ، ص : ٣٨٦ .
- ٧٥ - الشعر الحديث في الأردن ؛ مختارات ١٩٨٢ ، منشورات دار البهري ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥ — ٥٨ .
- ٧٦ - المرجع السابق ؛ ص : ٥٥ .
- ٧٧ - المرجع السابق ؛ ص : ٥٦ .
- ٧٨ - أحمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ؛ دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ١٧١/٢ .
- ٧٩ - ديوان وجهات الروح ؛ منشورات هربسك ، حيفا ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٨ — ٥ .
- ٨٠ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦ .
- ٨١ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٨ .
- ٨٢ - ديوان صلاح عبد الصبور ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ١٤ — ١٨ .
- ٨٣ - Palestine and Modern Arab Poetry ; p. 152 .
- ٨٤ - عدد ١ ( كانون الثاني ) ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٤ .
- ٨٥ - عدد ٣ ( آذار ) ، ١٩٥٤ ، ص : ٦٣ .
- ٨٦ - العدد السابق ؛ ص : ٤٨ .
- ٨٧ - العدد السابق ؛ ص : ٤٦ .
- ٨٨ - انظر : مهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ؛ دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ . حل عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ؛ دار ثابث ، القاهرة ، ١٩٨٤ . عبد الجابر السمراني : ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية ، مجلة الآداب ، عدد مارس وأبريل ، ١٩٧٧ .
- ٨٩ - حل عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ؛ ص : ٤٨ .
- ٩٠ - المرجع السابق ؛ ص : ٩٠ .
- ٩١ - ديوان خليل حاوي ؛ ص : ٤١٣ .
- ٩٢ - المرجع السابق ؛ ص : ٢٢٥ .
- ٩٣ - المرجع السابق ؛ ص : ٢٧٠ — ٢٧١ .
- ٩٤ - خالد مصطفى خالد : وقافة في المتاهة ، الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٦١ ، ص : ٤٦ .
- ٩٥ - ديوان عبد الوهاب البياتي ؛ مجلد ١ ، ص : ٦٢٦ .
- ٣٠ - Michael Schmidt : An Introduction to 50 Modern Poets , Pan Books, London, 1979, p. 214 .
- ٣١ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; Princeton University Press, Enlarged Ed. 1974, p. 18 .
- ٣٢ - المرجع السابق .
- ٣٣ - Seven Types of Ambiguity ; Chatto and Windus , London, 3rd Ed. , 1977 , p. 3 .
- ٣٤ - المرجع السابق ؛ ص : ١ .
- ٣٥ - ال « سونيت » (Sonnet) تطلق على القصيدة من ١٢ — ١٦ بيت . انظر : "Versification" , Dictionary of Literary Terms .
- ٣٦ - زمن الشعر ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ز ، ص : ١٥٨ — ١٥٩ .
- ٣٧ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .
- ٣٨ - أدونيس : الآثار الكاملة ؛ دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، مجلد ١ ، ص : ٣٤١ .
- ٣٩ - المرجع السابق ؛ ص : ٤١٧ .
- ٤٠ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٦٦ .
- ٤١ - نشرت الورقة بعد ذلك في مجلة « فصول » ، المجلد الرابع ، عدد ٤ ، الجزء الثالث ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٨ — ٣٥ .
- ٤٢ - الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٨١ .
- ٤٣ - فصول ؛ الجزء الثالث ، مجلد ٤ ، عدد ٤ ، ١٩٨٤ ، ص : ٣١ .
- ٤٤ - المرجع السابق ؛ ص : ٣٤ .
- ٤٥ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 833 .
- ٤٦ - نعتي بالإشارة هنا ما ليس فيها سوى دلالة واحدة معينة لا تقبل التنويع ، ولا يختلف من شخص لآخر . كالإشارة الضمنية في الشارح على سبيل المثال . وما يعنيه للجميع تغير ألوانها من الأخضر إلى أصفر إلى أحمر ، وهكذا .
- ٤٧ - ديوان عبد الوهاب البياتي ؛ دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، مجلد ٢ ، ص : ٤٢ .
- ٤٨ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 835 . وانظر أيضا : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ١٩٦ — ٢٠٠ .
- ٤٩ - Khalid A. Sulaiman : Palestine and Modern Arab Poetry ; Zed Books, London , 1984, p. 152 .
- ٥٠ - Salma Khadra Jayyusi : Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ; E. J. Brill, Leiden, 1977, Vol. II, p. 712 .
- ٥١ - أحمد عبد المعطي حجازي : السندباد في رحلته الثامنة ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ٤١٢ .
- ٥٢ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ ص : ٢٠٣ .
- ٥٣ - الآثار الكاملة ؛ مجلد ١ ، ص : ٢٥٣ .
- ٥٤ - New Larousse Encyclopedia of Mythology ; Hamlyn, London, 13th Impression, 1978, p. 45 .
- ٥٥ - Bergen Evans : Dictionary of Mythology ; Franklin Watts, London & New York , 1977 , pp. 204 .
- ٥٦ - New Larousse Encyclopedia ..... p. 427 .
- ٥٧ - ديوان « في انتظار طائر الرعد » .
- ٥٨ - ديوان « منزل الأفتان » ؛ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص : ٧٣ .
- ٥٩ - الرواية السومرية للأسطورة لم ترجع سبب مقتله إلى الخنزير البري . انظر : S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology ; Penguin Books , London 1976 , pp. 20 — 23 , 39 — 41 . وكذلك : J. G. Frazer : The Golden Bough ; The Macmillan Press , London , 1967 , pp. 426 — 457 .
- ٦٠ - S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology , pp. 84 — 86 .

- ١٢٢ - لسان العرب ، مادة « بهم » .  
 ١٢٣ - ديوان المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ٢٢٧/١ .  
 ١٢٤ - المرجع السابق ، ١٠٧/٤ .  
 ١٢٥ - أطلق النحلة على الحالات التي يجوز فيها إرجاع الضمير على مرجع متأخر  
 مواضع التقدم الحكمي . انظر : عباس حسن : النحو الوافي ، دار  
 المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١/٢٥٩ - ٢٦٠ .  
 ١٢٦ - ديوان خليل حاوي ، ص : ١٣٧ - ١٣٨ .  
 ١٢٧ - انظر : المراجع والبنية في قصيدة الجسر ، الفكر العربي المعاصر ،  
 عدد ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٦٩ .  
 ١٢٨ - ديوان أبي القاسم الشابي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص :  
 ٣٥٠ - ٣٥١ .  
 ١٢٩ - ديوان البيهقي ، مجلد ٢ ، ١٥٣ - ١٥٥ .  
 ١٣٠ - عباس حسن : النحو الوافي ، ٤٢٣/١ .  
 ١٣١ - سورة المزمل ، آية ١٥ - ١٦ .  
 ١٣٢ - ديوان قمر شيراز ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،  
 ١٩٨٤ ، ص : ٢٤ .  
 ١٣٣ - عباس حسن : النحو الوافي ، ٤٢٤/١ .  
 ١٣٤ - سورة التوبة ، آية ٤٠ .  
 ١٣٥ - ديوان وأنشودة المطر ، ص : ٩٨ .  
 ١٣٦ - عباس حسن : النحو الوافي ، ٤٢٤/١ .  
 ١٣٧ - سورة المائدة ، آية ٣ .  
 ١٣٨ - جورج دميان : المراجع والبنية ، ص : ٦٩ .  
 ١٣٩ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٤٤٧ .  
 ١٤٠ - المرجع السابق ، ٤٧٨ .  
 ١٤١ - المرجع السابق ، مجلد ٢ ، ص : ٢١٣ .  
 ١٤٢ - الموازنة ، ص : ٢٦٦ .  
 ١٤٣ - منبهاج البلغاء ، ص : ١٧٣ .  
 ١٤٤ - كمال أبو ديب : جدلية الحفاء والتجمل ، دار العلم للملايين ، بيروت ،  
 ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٦ - ٣٧ .  
 ١٤٥ - الرحلة الثامنة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ،  
 ١٩٧٩ ، ص : ١٣٨ .  
 ١٤٦ - المرجع السابق ، ص : ١٣٩ .  
 ١٤٧ - حاشية الخواجا الرّازم : الرأي الثقافي ، جريدة الرأي ( عمان ) ، الجمعة  
 ( ١٩٨٤/١١/٣٠ ) .  
 ١٤٨ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٢١٢ .  
 ١٤٩ - المرجع السابق ، مجلد ٢ ، ص : ١١٤ - ١١٧ .

- ٩٦ - مجلة المهدي ( عمان ) ، العدد الخامس ، السنة الثانية ، ١٩٨٥ ، ص :  
 ١١٢ .  
 ٩٧ - عز الدين المناصرة : الخروج من البحر الميت ، دار العودة ، بيروت ،  
 ١٩٧٠ ، ص : ٢٦ .  
 ٩٨ - ديوان وأنشودة المطر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص :  
 ١٦٥ .  
 ٩٩ - وردت في السور الكريمة التالية : الأعراف - التوبة - هود - إبراهيم -  
 الإسراء - الحج - الفرقان - الشعراء - النمل - العنكبوت .  
 ١٠٠ - أدونيس : الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٤١٣ .  
 ١٠١ - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د .  
 ت . ص : ٢٢٤ .  
 ١٠٢ - فتوى طوقان : ديوان فتوى طوقان ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ،  
 ص : ٤٨١ .  
 ١٠٣ - بدر شاكر السياب : ديوان وأنشودة المطر ، ص : ١٢٥ .  
 ١٠٤ - محمود درويش : ديوان ، تلك صورتها وهذا انتحار الماشق ، دار  
 العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٠ ، ص : ٥ .  
 ١٠٥ - محمود درويش : من قصيدة لا تصلى فراشاتنا ، مجلة الكرمل ،  
 عدد ١٠ ، ص : ٤٨ .  
 ١٠٦ - صلاح نيازي : كابوس في فضاء الشمس ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص :  
 ١٦ .  
 ١٠٧ - أدونيس : زمن الشعر ، ص : ١٧ .  
 ١٠٨ - محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية ، وكالة المطبوعات ،  
 الكويت ، ١٩٧٣ ، ص : ١٠ .  
 ١٠٩ - المرجع السابق ، ص : ١٤ .  
 ١١٠ - الموازنة ، ص : ٤٢٦ .  
 ١١١ - المرجع السابق ، ص : ٤٢٨ .  
 ١١٢ - المرجع السابق ، ص : ٢٩٧ .  
 ١١٣ - المرجع السابق ، ص : ٢٩٩ .  
 ١١٤ - انظر للمرجع السابق ، ما جاء في شعر أبي تمام من تبيح الاستعارات ،  
 ص : ٢٦١ - ٢٨١ .  
 ١١٥ - منبهاج البلغاء ، ص : ١٧٣ .  
 ١١٦ - زمن الشعر ، ص : ٤٠ .  
 ١١٧ - ديوان إلهيا أبي ماضي ، دار العودة ، بيروت ، د . ت . ص : ٤١٤ .  
 ١١٨ - الشوقيات ، دار العودة ، بيروت ، د . ت . الجزء الثاني ، ص : ٢٤ .  
 ١١٩ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٣٥٨ .  
 ١٢٠ - المرجع السابق ، ص : ٤٩٧ .  
 ١٢١ - المرجع السابق ، ص : ٢١٢ .



# سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور

محمد الحيد

١ - يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بتصيب عظيم في حركة التجديد الشعري شكلاً ومضموناً ، وحظى شعره - لقيمه الفنية العالية ، ومحتواه الأيديولوجي المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد في المضامين والموسيقى . إلخ . ، ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوي والأسلوبي المتخصص . ولا يكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يعدو - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة جملة ، ترتبط - في مجموعها - بالنظر التقني أكثر من ارتباطها بالتحليل اللغوي والأسلوبي بالمعنى الدقيق .

ولا أستطيع هنا أن أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً لخصائص الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور ، وإنما هي - بالأحرى - مدخل لعرض بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية في شعره ، وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة في علم الأسلوب .

( الأولى ) : الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوي الأسلوبي إلى الإحصاء ، لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة . وهو يستعين في ذلك بالدراسة الأدبية التي تساعد على تحديد النص المعياري norm الذي يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعياري بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساساً للمقارنة<sup>(١)</sup> .

( والثانية ) وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات<sup>(٢)</sup> . ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى ، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أو من خلال التراكيب اللفظية ، التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا<sup>(٣)</sup> .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

( ١ ) الانطلاق من معرفة اللغة ، فمن طريق اللغة ذاتها يمكن - بحق - الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعور الإنساني بالعالم .

٢ - إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ، ولكنها - في جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخدمة - على هذا النحو - تمثل أسلوباً بمعنى . فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة<sup>(١)</sup> . وإذا كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغوي linguistic variation ، كالتنوع التاريخي والإقليمي والاجتماعي ، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة<sup>(٢)</sup> .

ومعنى التحليل - في جوهره - بتحديد السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً ، ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعيتين متكاملتين :

( ٢ ) تأمل الجانب الإنسان في صورته اللغوية ، لا تأمل اللغة بوصفها بنية شكلية مفصصة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاما من العلامات Zeichen ، تمثل مواضع لغوية خارجية .

( ٣ ) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية والعناصر الأسلوبية Organismus von Stil-kräften und Stilelementen .

ويمكن تحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات الفهم الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور في النقاط التالية :

- ( ١ ) التثنية .
- ( ٢ ) التأنيث .
- ( ٣ ) التصغير .
- ( ٤ ) الفعل .
- ( ٥ ) الصفة وقيمتها الأسلوبية في المزاوجات المجازية .
- ( ٦ ) رمزية الألوان .
- ( ٧ ) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
- ( ٨ ) مزاوجات اسمية خاصة :
- ( ٩ ) التأثير بلغة الحياة اليومية .
- ( ١٠ ) التكرار وقيمتها الأسلوبية .

وغني عن البيان أن تلك المثيرات تختلف فيما بينها في معدلات تكرارها ، وفي قيمتها الأسلوبية على النحو الذي نراه في تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك في ضوء المفاهيم والأفكار السابقة .

#### ( أولا ) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل المثنى في المفولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد Number-Category . ولا يدل المثنى في الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور دائما على الاتين دلالة إخبارية مجردة محددة ، ولكنه يخرج عن ذلك - في حالات غير قليلة نسبيا ( بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالي ١٧ مرة ) - إلى صورتين اثنتين :

( الأولى ) دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة .

( الثانية ) قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة ، تعبر عن الرغبة في المشاركة والنفور من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالمفرد .

ومن النوع الأول قوله :

صنعت لك

عرشا من الحرير ... تحمل

نجرته من صندل

ومسندين تنكي عليهما

ولجة من الرخام ، صخرها الماس

جلست من سوق الرقيق فيتينين

فطرت من كرم الخنان جفتينين

والكأس من بلور<sup>(٨)</sup> .

توقوله :

لا ، لا تنطق الكلمة ...

حتى ولو ماجت بوجه النيل

أنسام ليلة صيف

حتى ولو رقت على أرغول

محرورة ، نغمه

حتى ولو في الرمل خط الإلف

حرفين ملوين<sup>(٩)</sup> .

أوقوله :

يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك

الكثيفة

تنبت في الصحراء لوسكب<sup>(١٠)</sup> دمتين .

فلا يراد بالمثنى هنا العدد المحدد بالاثنتين ، وإنما يعنى - فيما أرى

عددا ما من الأشياء أو بعضا منها . ومن النوع الثال قوله :

لو أننا كنا بسط البحر موجتين

صفيتا من الرمال والمحار

توجتا سبيكة من النهار والزبد

أسلمتنا العنان للتيار

لو أننا كنا نجيمتين جارنتين

من شرفة واحدة مطلعنا

في غيمة واحدة مضجعنا

نضئ للعشاق وحدهم والمسافرين

نحو ديار العشق والمحبة<sup>(١١)</sup> .

فالإلحاح على صيغة المثنى انعكاس للرغبة في المشاركة والنفور من التوحد .

ولا شك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو - في بعض الأحيان - تأثيرا باستخدامها في نحو العامة ، التي ينصرف المثنى فيها ، أحيانا ، إلى الدلالة على ما زاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقيد بدلالة المثنى المألوفة في العربية . وقد نرى ذلك في قوله مثلا :

يطيب لي في آخر المساء أن أقول كلمتين

شفاعة أرفعهما إليك يا سيدة النساء

الحب يا حبيبي أغل من العيون

صونييه في عينيك واحفظيه<sup>(١٢)</sup> .

#### ( ثانيا ) القيمة الأسلوبية للتأنيث :

فضلا عن انتشار الكلمات المؤنثة في شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها في اللغة ، مثل : ( طينة ) و ( حيرة ) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هي تأنيث ما ألفت اللغة استخدامه مذكرا فحسب .

ومن تأنيث المذكر ( بحر ) في قوله :

وكانت السماء بحرة تموج بالحنان

والشمس والهلل في الخضم زورقان<sup>(١٣)</sup> .

وتأنيث المذكر ( بدر ) في قوله :

يا عجباً ، كل مساء موعدي مع المشرح الشهيد

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن تولى الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير في شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها ، كالبستان الصغير<sup>(٢٤)</sup> ، والفرش الصغير<sup>(٢٥)</sup> ، والفراش الصغير<sup>(٢٦)</sup> ، والمسيح الصغير<sup>(٢٧)</sup> ، والأذن الصغيرة<sup>(٢٨)</sup> .

وقد نخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها في التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر في مقابل الكبير ، إلى التعبير عن الضعف في مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) في قوله :

ييز قلبنا الحنين ، يا علم  
في سحبة صغيرة من طرفك المعقود<sup>(٢٩)</sup> .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماما في لغة الحديث اليومي .

#### (رابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بوزيمان Busemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النصوص الشعرية ، في مقابل انخفاضها في النثر<sup>(٣٠)</sup> .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسي Psycholinguistics . « وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفي عند الأفراد ، خاصة في بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخي الدقة في التعبير »<sup>(٣١)</sup> .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور . ويبلغ عدد القصائد إجمالاً ١٢ قصيدة . وهي الملك لك ، ورسالة إلى صديقة ، من ديوان (الناس في بلادى) ، والظل والصليب ، وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ، من (أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والنهار ، ومذكرات رجل مجهول ، ورؤيا ، من (تأملات في زمن جريح) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ، وتنويمات ، من ديوانه (شجر الليل)\* .

ولما أكثرنا من عينات الديوانين الأخيرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته إلى الصفة فيهما ، على أساس أنها يمثلان إنتاجه في المرحلة الأخيرة ، ولتشابههما الواضح في المضمون والصياغة ، واختلافهما عن ديوانه الأولى التي تمثل إنتاجه في المرحلة الأولى والمتوسطة .

ونحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالي :

$$\text{عدد الأفعال} \\ \text{عدد الصفات} = \text{ن ف ص}$$

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

[ ١ ] الناس في بلادى + أقول لكم + أحلام الفارس :

كأن مندبل الشفق

دمه

كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه

كان ظلمة المساء معطفه

وبدرة السنا أزرار سترته<sup>(١٤)</sup> .

وثأنيث المذكر (شعاع) في قوله :

وقيل لكم :

بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور

خطى تحطى بميمات إلى دار بباين

نطوف بها كومض شعاعة العين<sup>(١٥)</sup> .

بل قد يتعدى تأنيث المذكر إلى تأنيث المؤنث في الأصل ، ومن ذلك تأنيث (كأس) في قوله :

وأنت يا حبيبى أسقينى خمره

في كأسه مدوره<sup>(١٦)</sup> .

ولا شك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهي التصغير ؛ فإذا كان (دال العاطفة) في التصغير هو الباء ، فإن (دال العاطفة) في التأنيث هو التاء ، لا سيما إذا أتت المذكر . وليس التأنيث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة هي التأثير وإثارة العاطفة عن طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وجذب إلى النفس ، في مقابل الإغراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتكثير والتفخيم والتهويل .

#### (ثالثاً) القيمة الأسلوبية للتصغير :

يلاحظ الباحث في العربية الحديثة - على مختلف مستويات الاستخدام لغوي - قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ المصغرة . وكثيراً ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى في لغة الشعر الحديث ذاته . وفي ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ المصغرة والتنبه إليها ، لا سيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعاً نسبياً (بلغ حوالي ١٣ مرة) . ونحن أن التصغير في شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتدليل والتصريح<sup>(١٧)</sup> ، والتقليل<sup>(١٨)</sup> ، والتعظيم<sup>(١٩)</sup> ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله<sup>(٢٠)</sup> ، وتقليل عدد المصغر<sup>(٢١)</sup> ، وإفادة صغر الحجم<sup>(٢٢)</sup> ، وإن كانت هذه الأغراض في ذاتها تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولا يتجلى دور التصغير في شعر صلاح عبد الصبور في التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى في اختياره للمصغر وإيثاره إياد على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوي مرهف ، والإيثار دليل على تمتعه بحس لغوي واع . ويستطيع المشاهد التالي أن يوضح ذلك ويبرهن عليه :

الصبح يدرج في طفولته      والليل يجبو جبو مهزم  
والبدن للم حول قرينتا      أستاذ أوبته ، ولم أتم

• • •

ونجيمة تغفو بنافذي      لحظت شرودي لحظ مبسم<sup>(٢٣)</sup>

\* لم تشمل هذه الدراسة على الديوان الأخير للشاعر (الإبحار في الذاكرة) ١٩٧٩ [ المؤلف ] .

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض  
وادعى له إلهك الوديع أن يشفيه  
وساعبه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام  
وكل ما يعيش فيه أجرد كتيب ؟  
فقلبه كبير  
وجسمه مغفل إلى فراشه الصغير (٣٣) .

فاستخدام طُنْ > طُنْ ، وغُلْ > غُلْ ( بالتضخيف ) ، يعطى  
التعبير قيمة أسلوبية واضحة ؛ فهو يعبر عن القوة ويدل على شدة  
الحدث ؛ ولذلك فهو - كما يقول فندريس - يعبر عن قيمة انفعالية  
واضحة جداً (٣٤) .

( ٢ ) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق  
الاشتقاق . ويدخل ذلك تحت ظاهرة ( التجديد اللغوي  
Neologismus ) ، التي تشتمل على الكلمات الجديدة والأبنية  
الجديدة . إن هناك تجديدات يشجع استخدامها ، دون القصد إليها  
على أنها تجديد أسلوب (Stilistischer Neologismus) (٣٥) . وفي  
مقابل ذلك ، نجد نمطاً آخر من التجديد اللغوي الذي تمثله الأبنية  
العرضية الفردية عند كاتب معينه Okkasionelle, individuell  
Bildungen . وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولا تحتاج إلى أن  
تدخل في الثروة اللفظية للنظام اللغوي Wortschatz des  
Sprachsystems . ولهذا الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من  
تأثير جذتها Neuheitseffekt (٣٦) .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً في  
الشعر ، وتعد أحد عناصر اللغة الفنية Künstlerische Sprache -  
وتجذب الكلمة الجديدة القارىء أو السامع بوصفها صورة قوية Kräftiges Bild ، وتداعيا غير متوقع unerwartete kombination .  
إنها تؤثر في إحساسنا تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة (٣٧) .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التي ابتكرها صلاح عبد الصبور  
عن طريق اشتقاقها من الاسم الجاسد ، الفعل ( تجهّم ) من  
( جهنم ) في قوله :

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور ،  
فيهرى ،

لا يحيا حب غوّار في بطن الشك أو التموه

.....

أشباح الماضي بشس الرؤيا حين تجهنهما الغيره  
فإذا لاقى قلبان ثقيلاً الدنيا  
ظنا ما مات يكفن في الكلمات الحلوة (٣٨) .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق ( صبورى ) محض ، ولا أعرف  
أحدًا من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاقات أخرى يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره  
من الشعراء ؛ ومن ذلك اشتقاق الفعل ( برّغم ) ( و تبرّغم ) من  
الاسم ( برّغم ) في قوله :

قضت ! قضت !  
وعن ديارنا مضت

متوسط ن ف ص =  $\frac{331}{100}$  = ٣,٣١ تقريباً

[ ٢ ] تأملات في زمن جريح + شجر الليل :

متوسط ن ف ص =  $\frac{303}{184}$  = ١,٦ تقريباً

وهكذا يبرهن الإحصاء - في حدود العينات المختارة للاختبار -  
على صحة معادلة بوزيمان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلي :

( ١ ) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتفاعاً واضحاً في جميع  
المراحل ، فمتوسط النسبة في الدواوين الثلاثة الأولى هو ٣,٣١ تقريباً ،  
وفي الدواوين الآخرين ١,٦ تقريباً .

( ٢ ) ارتفاع معدلات تكرار الصفة في الدواوين الآخرين من  
شعر صلاح عبد الصبور ، عنها في الدواوين الثلاثة الأولى وهذا مما  
أدى إلى انخفاض ن ف ص في هذين الدواوين .

( ٣ ) يتطابق انخفاض ن ف ص في الدواوين الآخرين مع  
ما بينها من علاقة حميمة في المضمون والصياغة ، حيث ينزع شعره  
فيها إلى التأمل ، وإعمال الذهن ، وإبراز الفكرة الفلسفية ،  
والحرص على تحديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

( ٤ ) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص في الدواوين  
الآخرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر في أواخر عمره  
بالاستقرار العاطفي والانفعال الهادئ . أو بعبارة أخرى : يمكن أن  
يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية في المرحلة  
الآخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها  
بالتطبيق ، فلا شك أن القيمة العددية للفعل تظل عاجزة عن  
التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوي عند الشاعر ،  
حتى يستند الكشف عن مدى تميزه من الشعراء ، أو على الأقل ، عن  
مدى نجاحه في توظيف ( الفعل ) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل في شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول  
- من حيث البنية - الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية  
معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، بأشتقاقها من الأسماء الجامدة .  
وهو يعتمد على الفعل كثيراً - من حيث الدلالة - في إبداع المعنى ،  
سواء باستخدامه استخداماً حقيقياً أو استخداماً مجازياً :

( ١ ) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضخيف صيغة ( فَعَل ) مخففة  
العين ، كالفعل ( طُنْ ) في قوله ( عن أمه ) :

وتهتف إن عثرت رجليه  
وإلا أرقّ الصيف أجفانيه  
وإن طننت نحلة حوليه  
باسم النبي (٣٩) .

ومن أمثلة ذلك أيضاً استخدام ( غُلْ ) في مقابل ( غُلْ ) كما يدل  
( اسم المفعول ) في قوله :

صديقتي  
عمى صباحاً ، إن أتاك في الصباح

من بعد ما تكوّر النهد  
وبرحمت عليه وردة ، وسال شهيداً (٣٩)

وقوله :

يا أملا تبسها  
يا زهرا تبرعها

قلبي فريد

يغور فيه جرحه المديد (٤٠)

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طَلَسَمَ) من الاسم (طَلَسَم) في قوله :

جاء الزمن الوغد

صديء الغمد

وتشقق جلد القبض ثم تخدّد

سقطت جوهرتي بين حذاء الجندي الأبيض

وحذاء الجندي الأسود

هلقت طينا من أحذية الجذ

فقدت رونقها

فقدت ما طَلَسِم فيها من سحر مفرد

أه يا وطني (٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح عبد الصبور ، فقد وردت أمثاله عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا (بَرَّحَمَ) التي وردت في قول بدر شاكر السياب :

أواه لو يفتق

إلحنا الفتى ، لو يُبَرِّحَمُ الحقول (٤٢)

إن هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجل القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ؛ فسمات الجذّة والطرافة في ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمة ، من حيث غرابتها وإدهاشها ومفاجأتها القاريء أو السامع . وهي تدهشنا وتبهجنا دهشة الوليد الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير معجوجة . وهذا ما نجده هنا في الفعل (جَهَنَمَ) مثلا ؛ فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث في كيفية بدايتها ، لا يغني عنها فعل آخر ، ولا يستطيع أن يحمل القيمة الشعورية نفسها ، مهما كانت دلالاته على الشدة والقوة ، مثل : الشهب ، واضطرم ، ونحوهما ؛ لارتباط الأصل نفسه - وهو الاسم (جهنم) - في الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد . إن ذلك يرجع - كما قلنا - إلى بقاء الأصل نواة المعنى Sinnkern .

(٣) وكذلك حاول الشاعر توسيع دلالة بعض الأفعال ، باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصل ، ومن ذلك قوله :

كان فحراً موغلا في وحشته

مطر يهيم ، ويرد ، وضباب ،

ورعود قاصفة

قطعة تصرخ من هول المظفر  
وكلاب تتعاوى (٤٣)

فالعواء صوت الذئب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم من وجود صوت (النباح) . وبين (العواء) و(النباح) وحدة معنوية تجمعهما ، هي الدلالة على الصوت العالي المسموع .

(٤) وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد المعنوي ، كالفعل (أرى) في قوله :

ومضى عني ، وراحت خطوته

في السكون

ونرى طلعت بين الضباب

وأرى الموت ، فأعوى :

يا أي (٤٤)

ففي (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

(٥) وقد تتوالى الأفعال نواليا ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد في المقطع التالي :

لا يمضي زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة

تتكوم عندئذ في عيني المراتب

تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق

تتواجه ، تتعانق

تندمج وتهوى في الأفق المخلق

تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمة

تتكور أجساما

تتكسر جسما جسما ، تتشكل هامات

قامات ، أذرع ، أقدام

تتقدم نحوي حتى أخشى أن تصدمني

أنوقف ، لا أدري ماذا أفعل

فأعود إلى شبكي (٤٥)

والحق أن الذي يلفت نظرنا هنا أساساً ، ليس التوالى الكمي للأفعال ، وإنما التوالى الكيفي ؛ فالفعل في هذا المشهد ذى الطابع الدرامي ، هو الذي يقود الحركة ، وهي حركة متطورة متجددة ، ولكنها لا تتجه - في تطورها وتجددها - انحاما أفقيا مسطحا ، وإنما تسير في خط رأسي أو تصاعدي ؛ إذ لا تعبر الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة . والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسي التصاعدي ؛ فاجنحة الظلمة تتمدد ، ونتيجة لذلك تتكوم المراتب في عيني الشاعر ، ثم تتقارب الأجسام ، ثم تتلاصق ، ثم تتواجه ، ثم تتعانق ، ثم تندمج ، ثم تهوى .

وإذا كان الفعل (تتمدد) هنا يمثل قاصدة الخط الراسي ، فإن الفعل (تهوى) يمثل قمته :

في تجسيد المجرد ، وتصوير هيئته ، مثل ( ينقر الوداد ) في قوله عن صديقه :

كان اسمه « نبيل »  
وكننت في محبتي أدعوه بليل الحبيب  
وكان راجف الجناح ، دائب السفر  
وكان حينها يعود ينقر الوداد من فؤادي<sup>(٤٨)</sup> .

أو ( مشى الملاة ) كالكائن الحي في قوله :

طال الكلام . . مضى المساء لحاجة . . طال الكلام  
واتل وجه الليل بالانداء  
ومشت إلى النفس الملاة ، والنعاس إلى العيون<sup>(٤٩)</sup>

هكذا يسهم الفعل في تجسيم المجردات . وكما يقول زايدلر Seid-ler ، فإنه عن طريق التجسيم Verdinglichung تتكشف قيم الوضوح وقابلية الشيء للإبصار والـÜberschaubarkeit<sup>(٥٠)</sup> .

( ٨ ) وقد يدخل الفعل مع الاسم في مزاجية مجازية طريفة ، تعتمد - في إبداع المعنى - على علاقة ( التضاد ) بين طرفيها ، مثل ( موت الحياة ) في قوله :

... ويظل يعمل ، والحياة تموت في عينيه ،  
إنسان يموت

وعلى محياه الفسيم سماحة الحزن الصموت<sup>(٥١)</sup> .

( خامسا ) القيمة الأسلوبية للصفة في المزاوجات المجازية :

يلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاوجات اللفظية المبتكرة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستغلال كلمة ( حلو ) ومقابلها ( مرّ ) ، أو باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخداما مجازيا .

وإذا كانت كلمة ( حلو ) - التي ترددت في شعره على نحو ملحوظ - قد استخدمت استخدامها المألوف للدلالة أحيانا على ما يذاق ، مثل ( الكأس الحلوة )<sup>(٥٢)</sup> ، فإن هذه الكلمة قد تزاوجت في أكثر الأحيان مع ما لا يذاق ، كالمقلتين الحلوتين<sup>(٥٣)</sup> ، والكلمتين الحلوتين<sup>(٥٤)</sup> ، والأوقات الحلوة<sup>(٥٥)</sup> ، والكلمات الحلوة<sup>(٥٦)</sup> ، والشمس الحلوة كذلك<sup>(٥٧)</sup> .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى في لغة الحديث اليسومي Alltagsrede . ويمكن أن نلاحظ ذلك - في يسر - في المزاوجتين :

المقلتان الحلوتان	في مقابل	جبلتين
الشمس الحلوة	في مقابل	جيلة

كذلك استخدمت الصفة ( مرّ ) في بعض المزاوجات اللفظية استخداما مجازيا ، وإن كانت هذه المزاوجات من النوع المألوف في الشعر العربي في عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرة<sup>(٥٨)</sup> ، والفضى المر<sup>(٥٩)</sup> .

تهوى  
↑  
تندمج  
↑  
تتناق  
↑  
تتواجه  
↑  
تتلاصق  
↑  
تتقارب  
↑  
المرئىـــــــــــــــــات      تتكلم  
↑  
أجنحة . . . . . تتمدد      الظلمة

أما الحركة في المرحلة التالية ( تبدو كتل . . إلخ ) ، فإن اتجاهها لا يتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام - الذى يعبر عنه الفعل ( تهوى ) - وإنما تتغير صورها فقط ، فإذا كانت الحركة فيها سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تغير الأجسام في ذاتها دون أن يظهر تأثيرها في نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبيين :

( أ ) جانب ذات : يبدو في انتقال الأجسام - في المرحلة الجديدة - ونحوها من صورة إلى صورة .

( ب ) وجانب موضوعي : يبدو في نتيجة هذا الانتقال وتأثيره في نفس الشاعر ، وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر ، وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولا يغفل هذا المشهد من عوامل لغوية أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلي :

( أولا ) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

( ثانيا ) إهمال حرف العطف مع الفعل أحيانا ( في مثل : تتواجه ، تتناق . . إلخ ) تأكيداً للإحساس بتغير الحدث - ومع الاسم أحيانا أخرى ( في مثل : هامات ، قامات . . إلخ ) تأكيداً للإحساس بانتقال الجسم والمزجيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا مفاجئا .

( ٦ ) ويستغل الشاعر ( الفعل ) كذلك في صنع المقابلة بين الأزمنة ، كالمقابلة بين المضارع والماضي في قوله :

صحين يشبل المساء ، يُقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب  
يهب ثلة الرفاق ، فُصر مجلس السمر<sup>(٦٠)</sup> .

حيث نجد المقابلة بين ( يهب ) و ( فُصر ) .

أو قوله :

أعود يا صديقتي لمنزلى الصغير  
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جننى ينام<sup>(٦١)</sup>

حيث نجد المقابلة بين ( أعود ) و ( لم تدع )

( ٧ ) ويبرز دور ( الفعل ) - في استخدامه على المستوى المجازي -

وإنما يبدو الابتكار والغربة في مزاجات أخرى مثل ( الجلال المر ) في قوله :

وإن أتاني الموت ، فلأمت محدثاً أو سامعاً  
أو فلأمت ، أصابعي في شعرها الجعد الثقيل الرائحة  
في ركني الليلي ، في المقهى الذي تضيقه مصابيح حزينة  
حزينة كحزن عينيها اللتين تحشيان النور في النهار  
عينان سوداوان  
نضاحتان بالجلال المر والأحزان<sup>(٩٠)</sup> .

وتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا في قدرتها على الجمع بين المجرد والمحسوس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ، وإنما تجل كذلك في استغلال الشاعر قدراتها الإيحائية ، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية ، ( فالجلال المر ) ، مثلاً ، قد توحي بالأسى واختفاء تجارب غير سارة ، وقد توحي بالإباء والشموخ برغم الحزن ، وقد توحي بالتجمل ورفض الواقع ، وقد توحي بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلاً عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد في شعر صلاح عبد الصبور عشرات المزاوجات اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عالية متعددة . ومن ذلك ( الظلمة البلهاء ) ، التي توحي بطغيانها وامتدادها وتحديها دون وعى أو ترفق أو رحمة :

في معزل الأسرى البعيد  
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد  
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد<sup>(٩١)</sup> .

ومن ذلك أيضاً ( الزمان الضريع ) ، دلالة على ما يلاقه منه دون وجه حق ، بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس والأشياء :

والبحا . . . نعيش في مشارف المحظور  
نوت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير  
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضريع<sup>(٩٢)</sup> .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش والغربة والابتكار على نحو ما نجد في ( الحزن الضريع )<sup>(٩٣)</sup> ، و ( البكاء الضريع )<sup>(٩٤)</sup> .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغابتها بكلمة ( عقيم ) ، مثل ( الحزن العقيم )<sup>(٩٥)</sup> ، و ( الحلم العقيم )<sup>(٩٦)</sup> ، أو كدسة ( مجذب ) ، مثل ( يوم مجذب )<sup>(٩٧)</sup> ، أو فسادها حيوتها وقوتها ونضارتها بكلمة ( مقفر ) مثل ( الضلوع المقفرة )<sup>(٩٨)</sup> ، أو ضياعها وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالها بكلمة ( مكسور ) مثل ( الأمانة المكسورة )<sup>(٩٩)</sup> ، أو زيادتها ونمائها غير المرغوب فيه بكلمة ( مخضل ) ، مثل ( الجرح المخضل )<sup>(١٠٠)</sup> .

وتبدو الفجة الأسلوبية للصفات السابقة في انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة في اتجاهات متشعبة متعددة . ويرجع تمتع هذه الصفات بالتمدد في الدلالة إلى عاملين أساسيين :

( أولها ) المزاوجة بين المجرد والمحسوس في كثير من الأحيان .  
( والآخر ) هو عدم تطابق هذه الصفات - بعامتها - مع الأسماء تطابقاً إخبارياً narrative مباشراً ، لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية

الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، في شكل مجازي استعاري .  
وفضلاً عما سبق ، تفصح صفات أخرى عن قدرة إيحائية فائقة في تصوير الحالات النفسية المعقدة ، فقد تعبر عن النفور والصق والوحشة ، في مثل ( الصمت الراكد ) في قوله :

الصمت راكد ركود ريح ميته  
حتى جنادب الحقول ساكنة<sup>(٩١)</sup> .  
( والخوف الداجي ) في قوله :

ليس هو الليل ،  
بل الخوف الداجي ،  
أنهار الوحشة ،  
والرعب المتمدد  
والأحزان الباطنة الصخابة<sup>(٩٢)</sup> .

وقد تعبر عن الغضب والحزن وعدم الرضا ، مثل ( النفس الذابلة ) ، في قوله :

وحينما تهز أجفاني  
وتفتلين من شباك رؤي المنحصر  
تذوين بين السماء والأرض  
ويسقط الإعياء  
منهمرا كالمنطره  
على هشيم نفس المنكسره  
كأنه الإهواء<sup>(٩٣)</sup> .

( و الرنة المنشرخة ) في قوله :

وربما سألتها ، لأنه اتكا ، ومال فوق بعضه ، وزاد :  
« وشئت بك الأنغام ، أيها الغلام »

( سعى تقارب الحمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد )

في صوتك الخفى رنة منشرخة

مشبوهة القصد ، غريبة المرام<sup>(٩٤)</sup> .

والحق أن شعرنا العربي قد عرف بعض هذه المزاوجات في عصوره المختلفة حتى العصر الحديث ، ( فالزمان الضريع ) عند الشاعر بذكرنا ( بالزمان الأعجمي ) عند ( إلياس أبو ماضي )<sup>(٩٥)</sup> ، و ( الحظ الأعصى ) عند ( إبراهيم ناجي )<sup>(٩٦)</sup> . و ( الفجائع المرة ) و ( الضيق المر ) ونحوهما عند الشاعر تذكروا ( بالفراق المر ) عند أبي تمام<sup>(٩٧)</sup> ، ( والجفاء المر ) عند ابن النبية المصري<sup>(٩٨)</sup> . و ( اليوم المجذب ) عند الشاعر يذكرونا ( بالزمن المجذب ) عند ابن النبية أيضاً<sup>(٩٩)</sup> ، و ( العمر الجديب ) عند ناجي<sup>(١٠٠)</sup> . و ( الصمت الراكد ) يذكرونا - مع اختلاف الطرف الأول بين المزاوجتين - ( بالشمس الراكدة ) عند ذى الرمة<sup>(١٠١)</sup> . و ( الخوف الداجي ) عند الشاعر يذكرونا ( بالخطب الداجي ) عند شوقي<sup>(١٠٢)</sup> .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى على بعض المزاوجات الطريفة التي لا تكاد نجد لها مثلاً في شعرنا القديم والحديث ، وهي تعد من أكثر المزاوجات في شعره إثارة وغربة وجدة وإدهاشاً ، ومن ذلك ( الصوت الرطب ) في قوله :

( الشعلة السوداء ) عند راسين Racine ، ( الشمس السوداء ) عند هوجو Hugo<sup>(٨٩)</sup> .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذى لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازاً شديداً على المزاوجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية في شعره لإبداع الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه في ابتكار مزاوجات جديدة ، وفي تفوقه المدهش في اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له في ثوب جديد كل الجدة . ويكفى للتدليل على ذلك المزاوجة ( هموم معشبة ) في قوله :

### الإطار

قلبي الملىء بالهموم المعشبة  
وروحى الخائفة المضطربة  
ووحشة المدينة المكتنبة<sup>(٩٠)</sup> .

حيث توحى الصفة بالكثرة والتشابك وصعوبة الخلاص .  
ومن هذا النوع من المزاوجات كذلك ( اليأس القاتم ) في قوله :

.....

ثم يصير الوهم أحلاماً  
لأنه مات ، فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء  
كانه أشباح ميتين من أحبابنا  
ثم يصير الحلمُ ياساً قائماً وعارضاً ثقيلًا<sup>(٩١)</sup> .

حيث لا تؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - في الوقت نفسه - الإحساس بالوحشة والضيق وفقدان الرجاء .  
والتقانة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفاً رمزياً بارعاً على ما نرى في الفقرة التالية .

( سادساً ) رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات اللفظية في شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ، وإنما تمدتها إلى استغلال الصفات اللونية في تشكيل مزاوجات تتجلى قيمتها الأسلوبية في جعل لفته الشعرية لغةً رامية موحية ، لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع في مزاوجة واحدة . وعدم التوقع هنا يعنى ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولا يشترط في هذا الموصوف - حينئذ - كونه حسياً أو مجرداً ، فكلاهما وارد في شعر صلاح عبد الصبور .

ومن أمثلة النوع الأول المزاوجة ( خطو مخضر ) في قوله :

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولّى  
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً  
وافتقدناه ، وناديناه في أحلامنا  
وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع  
وشكونا جرحه خلاننا<sup>(٩٢)</sup> .

وتبدو قيمة الصفة اللونية هنا في خلق دلالات منشعبة غير مباشرة ؛ فالأخضرار رمز البركة والدعة والراحة ، وكان الخطو المخضر هنا هو الخطو الذى يجلب البهجة والراحة والبركة .

وتقدم هذا المحبوب . . الشعر  
ويأصابعه فك الختم وأقصى السر  
أنشأت أغرد في صوت بالدمعة رطب  
للليل ، وللنجر الغافى بالباب  
ولأصحاب<sup>(٨٤)</sup> .

حيث يتجلى ( تراسل الحواس ) في جعل حاصل المزاوجة :

صوت رطب = سمع x لمس .

وكأن الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأيدينا . وقد يجعلنا نبصر بأيدينا كذلك ، في المزاوجة ( ليل ناعم ) في قوله :

أنا تدفئ الألفاظ الحرى  
وتقفقضى الألفاظ الباردة الرعناء  
لفظ حالم  
قد يولد في ليل ناعم  
في حضن النيل الباسم<sup>(٨٥)</sup> .

ويتجلى ( تراسل الحواس ) أيضاً في المزاوجة ( كلام مملح ) ، حيث يكون السمع باللسان :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم  
يسيل من أشداقك الكلام أيضاً وملمحا  
كأنزبد المسموم<sup>(٨٥)</sup> .

وغنى عن البيان أن الانتباه يتصرف في إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر من انصرافه إلى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدي إلى تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضوءاً باهراً ، يبرزها ، ويخرجها من حقلها المألوف . ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام - بالطبع - على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة في ذاتها ؛ لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيماءات في حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلانها يرجع إلى استخدام الصفة في مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة في الشعر ظاهرة أولية وأساسية pri-märe Erscheinung كما يقول بيرمان Behrmann<sup>(٨٦)</sup> ، فإن الذى يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى عن طريق خلق مزاوجات مجازية تسير الصفة فيها في اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكرة لا عن طريق علاقة ( المشابهة ) التى توجبها البلاغة القديمة<sup>(٨٧)</sup> ، وإنما عن طريق علاقة ( التضاد ) بين طرفي المزاوجة : المستعار والمستعار له . ومن ذلك ( فرح جديب ) في قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب  
ويشرق النهار باهتاً من انصاف  
جذور فرحنا الجديب<sup>(٨٨)</sup> .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق .

والربط بين لفظين متناقضين Oxymoron في عبارة وصمية -adjectival phrase من السمات التى يعرفها الشعر العالمى المعاصر مثل



واعتمد عليها في إبداع المعنى ، على نحو ما نجد في ( الوصال الأخضر ) عند ذى الرمة <sup>(١٠٨)</sup> ، و ( النخلة الخضراء ) عند الأعمى التطيلي <sup>(١٠٩)</sup> ، وابن زيدون <sup>(١١٠)</sup> ، و ( الحق الأبيض ) عند البهاء زهير <sup>(١١١)</sup> ، و ( النخلة البيضاء ) عند أبي تمام <sup>(١١٢)</sup> ، و ( الأمان البيض ) عند الأعمى التطيلي <sup>(١١٣)</sup> . . . إلخ ، فإن هناك بعض المزاوجات التي لا نكاد نجد لها مثيلا في شعرنا ، مثل ( النور الصدى ) في قوله :

أندرننا من قبل أن يميء

بأن يوما مجذبا تقدمه

وظل يلتف على أرواحنا

حتى تهكت خيوط نوره الصدى <sup>(١١٤)</sup> .

وتتجل صورة الإبداع هنا في نقل صفة ( الصدا ) من حفل دلالي يختلف اختلافا تاما عن الحفل الذي تنتمي إليه كلمة ( النور ) ، وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد الذهني والعاطفي المباشر . فإذا كان ( الصدا ) في المعادن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ، فإذا كان النور يظهر ما تحته أوما حوله ، فهو هنا نور صدى لا يمكنه ذلك .

( سابعا ) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية :

فضلا عن وفرة المزاوجات المجازية التي تبني من العنصرين : اسم + صفة ، تقابلنا في شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ، وتبنى من اسم + اسم . وتتكون هذه المزاوجات أحيانا من محسوس + مجرد ، مثل ( جذور الفرح ) في قوله :

ثم يمر ليلنا الكثيب

ويشرق النهار باحثا من الممات

جذور فرحنا الجديب <sup>(١١٥)</sup> .

و ( سيقان الندم ) في قوله :

سوغى إذن في الرمل ، سيقان الندم

لا تتبعني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

وانطفى مصابيح الساء

كي لا ترى سوانح الألم

ثياب السوداء <sup>(١١٦)</sup> .

وفيهما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية في تشخيص المجرد ، وفي إشار ( الجذور ) و ( السيقان ) ما يوحي بالامتداد والتأصل .

ومن ذلك أيضا المزاوجة الطريفة ( أهداب الذكرى ) في قوله :

زونا موتانا في يوم العيد

وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملنا أهداب الذكرى

وبسطناها في حضن المقبرة الريفية <sup>(١١٧)</sup> .

حيث توحي كلمة ( الأهداب ) فيها بحداثة الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة بعد مرة ( قابل ذلك باستعمال الجذور والسيقان في المزاوجتين السابقتين ) .

وقد تبني المزاوجة من : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل ( أجنحة الظلمة ) <sup>(١١٨)</sup> ، فهي لا تخلو من الجدة والغربة أحيانا أخرى مثل ( عروق الشمس ) <sup>(١١٩)</sup>

ومن أمثلة النوع الثاني المزاوجة ( المحبة الخضراء ) في قوله :

أهل بلادى يصنعون الحب

كلامهم أنغام

ولفوهم بسم

وحين يسفون يطعمون من صفاء القلب

وحين يظلمون يشربون غلة من حب

ويلغظون حين يلتقون بالسلام

— هليكم السلام

— هليكم السلام

لأن من ذرى بلادنا تفرق بالسلام

وفاض من بطاحتها حبة خضراء مثل نبتة الحقول <sup>(١٢٠)</sup> .

حيث نكتسب المحبة لوناً يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة وغناء وتجدد .

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويتجلى هذا بوضوح في المزاوجة ( الأنغام الخضراء ) في قوله :

في ليلة صيف

وقع أحد الشعراء البسطاء

أنغاماً ساذجة خضراء

ليناجي قلب الإلف <sup>(١٢١)</sup> .

فهو يرسم النغم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين .

ويلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان توارداً في شعره هما الأخضر والأبيض ، فضلاً عما سبق ، اشترك اللون الأخضر في مزاوجات مجازية أخرى مثل ( بحر السعد الأخضر ) <sup>(١٢٢)</sup> وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالاته العامة هي الصفاء والطهارة والسلام . ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقاً للموصوف في كل مزاوجة ، مثل ( البسة البيضاء ) <sup>(١٢٣)</sup> أي التي لا رياء فيها ، ( والأفراح البيضاء ) <sup>(١٢٤)</sup> أي الخالصة التي لا يشوبها شائبة ، و ( الرقة البيضاء ) <sup>(١٢٥)</sup> أي الطاهرة العفيفة التي لا خلعة فيها ولا سفح ، و ( البشارة البيضاء ) <sup>(١٢٦)</sup> أي التي تبعث التفاؤل والأمل ، و ( الكلام الأبيض ) <sup>(١٢٧)</sup> و ( الألفاظ البيض ) <sup>(١٢٨)</sup> أي التي تنشر في النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال !

ولا تخلو قائمة الألوان في شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاوجاته نادرة ، حمل نحو ما في ( الخوف الداجي ) <sup>(١٢٩)</sup> إلى موت بنا ، و ( الأنغام السوداء ) <sup>(١٣٠)</sup> .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها في مزاوجات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها . فمن النوع الأول ( الغمامة الشاحبة ) <sup>(١٣١)</sup> ، و ( اليأس القائم ) <sup>(١٣٢)</sup> . ومن النوع الثاني ( الرحمة الزهراء ) <sup>(١٣٣)</sup> ، و ( النور الرائق ) <sup>(١٣٤)</sup> .

وإذا كان شعرنا العربي قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ،

## (ثامنا) مزاجات اسمية خاصة :

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثاني ، من حيث دلالة على الانحصار والوقوع في أسر الظلمة التي تكومت حوائطها .

وقد يهاوز الشاعر - في إبداع المعنى - علاقة ( التناسب ) بين الطرفين إلى علاقة ( التضاد ) ؛ أي الجمع بين الشيء وضده في مزاجية واحدة . ومن ذلك ( جدول اللهب ) في قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

.....

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهب .

مثلاً منه كأسنا ، ونحن نحصى في حداث التذكرات (١٢٣) .

فالمزاجية هنا لا تأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدو في صورة أخرى هي الصورة العكسية : ١ ضد ٢ ، فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء ( جدول ) والنار ( لهب ) ، أي جمعت في الخيال الشعري بين شيئين لا يجتمعان في الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاجية هنا في تعميق الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة ؛ فلم يعد ( الجدول ) - كما نألف - يثير فينا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء العميق ، بل تحول من الاستخدام الجديد إلى مثير للرعب والفرع والعذاب .

ومن علاقة التضاد أيضا المزاجية ( دوامة السكون ) ، في قوله :

أعود يا صديق لمتزلي الصغبر  
وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام  
مازال في عرض الطريق ناثهون يظلمون  
ثلاثة أصواتهم تنداع في دوامة السكون  
كأنهم سيكون (١٢٤) .

ففي ( دوامة السكون ) تتصاحب الحركة مع السكون في آن واحد ؛ فالسكون هنا ليس سكوناً سلباً ، بليداً ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حي ، متصل ، لا يتوقف . ولا شك أن الخيال الشعري هو المسئول هنا عن خلق مثل هذه المزاجات ذات العناصر المتضادة في الواقع ، وكأن الشاعر يريد أن يولد المعنى من اللا معنى .

وقد يلجأ الشاعر - أحيانا - إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف . ويبدو ذلك في منح ما يرى فحسب صوتاً مسموعاً ، نحو ( حفيف النجوم ) ، وكأنه يجمع بين ما يسمع صوته في الأرض ( الشجر ) وما يرى سناه في السماء ( النجوم ) :

وقالت لي :

بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان  
وأن حفيف هذا النجم موسيقى  
وأن حقيقة الدنيا ثوت في كهف  
وأن حقيقة الدنيا هي الفلسان فوق الكف (١٢٥) .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو في اللغة الشعرية نجده كذلك في ( حقل السماء ) ، في قوله :

وفجأة أورق في حقل السماء نجم وحيد  
ورق في الصمت البليد ريش طائر فريد (١٢٦) .

فضلا عما سبق ، نجح صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة في اللغة مزاجاتها المألوفة ، فإن الخيال الشعري يخرج الشاعر - أحيانا - عن عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا تترابط قط في الاستعمال العادي . وتأخذ هذه العلاقات في شعر صلاح عبد الصبور أربع صور مختلفة ، هي :

( ١ ) خلق علاقة مناسبة بين طرفي المزاجية .

( ٢ ) الاعتماد في إبداع المعنى أحيانا على علاقة التضاد .

( ٣ ) وضع الاسم في غير موضعه المألوف أحيانا .

( ٤ ) تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة .

وتتجلى مهارة الشاعر في خلق علاقة مناسبة في اختيار الطرف الأول من المزاجية ، الذي يؤكد معناه معنى الطرف الثاني ويحسم هيئته ، ويحوّله من شيء مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور المزاجات التالية :

( أ ) ( شراع الظن ) في قوله :

نظّل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه  
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر  
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح  
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه  
وما نبغيه لا نلقاه (١٢٧) .

ففي هذه المزاجية يفاجئنا هذا التناسب العجيب الذي يخلف الشاعر بين طرفيها ؛ فالأول يناسب الثاني من حيث دلالة الإيمائية - هنا - حل التردد العاصف ، والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

( ب ) ومن هذه المزاجات كذلك ( لقم التذكار ) في قوله :

عودوا يا موتانا  
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات  
نلقاكم فيها ، قد لا تشيع جوعا ، أو تروى ظمأ  
لكن لقم من تذكار  
حتى ، نلقاكم في ليل آت (١٢٨) .

ولا شك أن هذه مزاجية ( صبرية ) بكر ، وهي توحى بالتذكر مرة بعد مرة ، كما يضع الأكل في فمه لقمة بعد لقمة . وقد يعتمد الشاعر على المزاجية بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته في اختيار الطرف الأول ظاهرة أيضا . ومن ذلك ( حوائط الظلمة ) ، في قوله :

وهكذا مات النهار  
ومال جنب الشمس ، واستدار

.....

وانطفأت نوافذ المرضى ، وأنوار الجسور  
في أعين الحراس والمآذن  
تكومت حوائط الظلمة في مداخل البيوت والمخازن (١٢٩) .

ويقف صلاح عبد الصبور فيها موقفاً وسطاً ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحرز من جيل الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ في تطبيقها والاعتماد عليها من الأجيال التالية ، أمثال كمال عمار ، وفتحي سعيد وغيرهما<sup>(١٣٢)</sup> . وإن كان صلاح عبد الصبور قد مال في ديوانه (تأملات في زمن جريح) ، و (شجر الليل) ، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التي لا تأخذ من لغة الحياة اليومية إلا بقدر يسير جداً .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمثلها القائمة بالفاظ تتوارد في لغة الحياة اليومية ، وتنتهي عنها لغة الشعر التقليدي غالباً ، مثل : الاستفراخ<sup>(١٣٣)</sup> ، ورائحة الصديد<sup>(١٣٤)</sup> ، والذباب<sup>(١٣٥)</sup> ، إلخ . أو ألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية ، ويميل عنها الشاعر التقليدي إلى نظائرها التي لا تكاد العامية تعرفها ، مثل : خلطة<sup>(١٣٦)</sup> ، وقرف<sup>(١٣٧)</sup> ، ووساعة<sup>(١٣٨)</sup> ، والألصاق<sup>(١٣٩)</sup> ، و (باس) <sup>(١٤٠)</sup> ، و (بص) <sup>(١٤١)</sup> ، إلخ .

من ناحية أخرى ، تتكرر في شعره عبارات التحية والوداع<sup>(١٤٢)</sup> ، وعبارات شعبية أخرى مثل ( التبات والتبات )<sup>(١٤٣)</sup> ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل ( كان يا ما كان )<sup>(١٤٤)</sup> ، إلخ .

أما التركيب النحوي في شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثيراً واضحاً بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفعل ( مضى ) في قوله :

ومضى « ولا حس ولا ظل كما مضى ملاك »<sup>(١٤٥)</sup> .

وتكان التركيب هنا مقيس على العبارة العامية ( وراح ولا حس ولا خير ) . وتأمل استعمال الشاعر كلمة « حس » أيضاً بعد ( لا ) النافية .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالي الفعلين تواليها مباشراً ، حل نحو ما في قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قاللا : هيا

هنا إنسان . . .

يريد يدير في فكيه ألفاظاً يدرجها إلى الإنسان<sup>(١٤٦)</sup> .

وذلك كقولنا في العامية المصرية ( حايز يدور ) ، حيث يستخدم اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين ( الكاف ) و ( مثل ) في ( كمثل ) ، إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيراً مباشراً .

ومن ذلك قوله :

عرفت أن قلبك الأسيان

كمثل قلبي ،

شارد ييكى على دمامة الزمان<sup>(١٤٧)</sup> .

أوقوله :

لأن الحب قهار كمثل الشعر

يرفر في فضاء الكون . . لا نعتوله جبهه

وتعنو جبهة الإنسان

أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب<sup>(١٤٨)</sup> .

وتبدو تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة في نقل كلمة ( الأسراب ) من دلالتها على جماعات الطير ، إلى الدلالة على الجماعات من الناس كذلك ، وهو نوع من توسيع المعنى :

وفي نفس الضحى الفواح

خرجت لأنظر الماشين في الطرقات ، والساعين للأرزاق

وفي ظل الحدائق أبصرت عينا أسراباً من العشاق

وفي لحظة

شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس

شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة<sup>(١٤٩)</sup> .

وقد يقصد إلى هذا النقل - أحياناً - للتهكم أو الاستهزاء ، كنقل كلمة ( ثغاء ) التي تطلق على صوت الماعز ، وإطلاقها على أصوات الندامى والمتسكعين :

ويضحكون ضحكة بلا نخوم

ويغفر الطريق من ثغاء هؤلاء<sup>(١٥٠)</sup> .

( قاسماً ) التأثير بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدي اختلافاً شديداً في هذه المسألة . فالشعر الحديث - بعمامة - قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثيراً واضحاً ، سواء على مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومي ، أو على مستوى العبارات ونظام تركيب الجملة .

والذي لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها ، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التي عالجها هذا الشعر ، فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلاته حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالغرابة والضياع والتعقد والاضطراب الفكري والروحي . ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضروري التعبير عن تلك الموضوعات في إطار واقعية جديدة . في ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة . وقد وجد رواد هذا الشعر - ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور - في دعوى ت. س. إليوت T. S. Eliot ما يتمشى مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى صياغة قانونه المعروف الذي ينص على :

« إن الشعر يجب ألا يعتمد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسميها »<sup>(١٥١)</sup> .

ولا يعنى هذا القانون بالطبع « أن يكون الشعر نفس الكلام الذي يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أحدث لو استطعت أن أحدث شعراً »<sup>(١٥٢)</sup> .

لقد أكد إليوت « أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادى ، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة ، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره »<sup>(١٥٣)</sup> .

وقد تمثلت هذه الدعوى في شعرنا الحديث بعمامة تمثلاً واضحاً ؛

والوصف ، تقصر الجملة ، وتبنى - حينئذ - من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء - الأب مولد - بعينه وسامه - على الصدغ حمامه . . . الخ .

( ٣ ) ( القطع ) بين عناصر الجملة ، وهذا القطع كالوقففة القصيرة التي يقفها المتحدث للتفكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك في قوله : شب زهران قويا - ونقيا ، يظا الأرض خفيفا - وأليفا .

( ٤ ) صياغة التشبيه البليغ عن طريق ( القطع ) أو الفصل بين المشبه والمشبه به ، كما نرى في السطر الثاني ، الذي يبدو كقولنا : ( أدى محمد ماشى هناك ، أسد ييز الأرض )

( ٥ ) في هذه الجمل القصيرة المتوالية ينجزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتمادا على دور السياق في الإفهام والتوصيل . ومن ذلك الضمائر وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أى الأدوات اللغوية الرابطة . ويبدو ذلك في العبارات : تحت الوشم - نبش كالكتابة - اسم قرية - دنشواى ، في مقابل : [ نبش كالكتابة هو ( بمثابة ) اسم قرية ( تدعى ) دنشواى ] .

( ٦ ) الحرص على إفهام السامع ، ويبدو ذلك هنا في قوله : « في نصف نهار » بعد قوله « من أذان الظهر حتى الليل » ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

( ٧ ) إعادة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، على نحو ما نعمل في حديثنا الحى ، ويتجلى ذلك هنا في إعادة عبارة ( في نصف نهار ) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التفصيل والإضافة ، كتكرار كلمة ( ذراع ) .

ويبدو التكرار في شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة ، حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words<sup>(١٥١)</sup> في أسطر متوالية متواليات مباشرة ، على نحو ما نجد في قوله مثلا :

وجه حبيبى خيمة من نور  
شعر حبيبى حقل حنطه  
خدا حبيبى فلقنا رمان  
جيد حبيبى مقلع من الرخام  
بهذا حبيبى طائران توأمان أزغبان  
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور  
الكنز والجنة والسلام والأمان  
قرب حبيبى<sup>(١٥٢)</sup> .

وهذه الأبيات - كما يقول الدكتور محمد النزيه - تستثير نظائرها من الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال : عيونها . . عيون غزلان . وشعرها . . سبل جمال ، ومناخيرها . . نبقه من الشام ، وحنكها . . خاتم سليمان . وسنانها . . لولى ومرجان . ورقبتها . . بلاط حمام . وصدرها . . فحلين رمان<sup>(١٥٣)</sup> . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النزيه - وهى ملحوظة ذكية صائبة - « أن كلمة ( حبيبى ) التى تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة تماما عن نبرة كلمة ( الحبيب ) ، حين تأتى في الشعر المقلد . فبشرتها هنا هى النبرة الحية الساخنة التى نسمعها في كلامنا في الواقع ، وفي الجيد من أغنيائنا<sup>(١٥٤)</sup> .

وينبغى الإشارة هنا إلى أن تمثل لغة الحديث اليومى على هذا

والحق أن الجمع بين ( الكاف ) ( مثل ) ، أو ( الكاف ) ( وشبه ) وقع في الشعر العربى القديم . ومن ذلك قول الأعشى :  
كسيت يبرى دون قعر الإن  
كمثل قذى العين يلقى بها<sup>(١٥٥)</sup>

وقوله :

كسوى كمثل السى إذ غاب وافدها  
أهدت له من بعيد نظرة جزها<sup>(١٥٦)</sup>

أو قوله :

والأرض حماله لما حمل الله وما إن ترده ما فعلا  
يوما تراها كشبه أردية الخمس ويوما أديها نغلا<sup>(١٥٧)</sup>

ومع ذلك ، فإننى أحسب أن التأثير المباشر في استخدامها إنما يرجع إلى لغة الخطاب الدارجة ، التى تأتى فيها ( كمثل ) في آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب رخص ، والدولار كمثل !

لقد ترك أسلوب الحديث اليومى والسرود أثره واضحا في ( حجم الجملة ) عند صلاح عبد الصبور ، إنها تطول حيث الاستغراق العاطفى أو التأمل الفكرى أو تصيد التفصيلات ، وتقصّر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة المتقطعة ، والخروج المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيد الصارم بالتنظيم والترتيب . ولناخذ مثالا على ذلك هذه الأسطر من قصيدة ( شب زهران ١٨ - ١٩ ) :

- ١ - وثوى في جبهة الأرض الضياء
- ٢ - ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تبن له ألف ذراع
- ٣ - كل دهليز ذراع
- ٤ - من أذان الظهر حتى الليل . . بالله
- ٥ - في نصف نهار
- ٦ - كل هذى المحن الصياء في نصف نهار
- ٧ - مذ تددى رأس زهران الوديع

.....

- ٨ - كان زهران غلاما
- ٩ - أمه سمراء ، والأب مولد
- ١٠ - وبعينيه وسامه
- ١١ - وعلى الصدغ حمامه
- ١٢ - وعلى الزند أبو زيد سلامه
- ١٣ - ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
- ١٤ - اسم قرية
- ١٥ - « دنشواى »
- ١٦ - شب زهران قويا
- ١٧ - ونقياً
- ١٨ - يظا الأرض خفيفا
- ١٩ - وأليفا .

في الأسطر السابقة يمكننا - في يسر - ملاحظة ما يلى :

- ( ١ ) تطول الجملة في الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ورسم حضوتها العامة ، على نحو ما نجد في الجزء الأول بعامة ، لاسيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التى تشغل السطرين ٦ ، ٧ .
- ( ٢ ) مع الانتقال المفاجيء من فكرة إلى فكرة بالإخبار

ويعرف هذا النمط - على المستوى التركيبي الخاص - باسم Epipher أى تكرار اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً توالياً غير مباشر<sup>(١٥٧)</sup>.

ولكننا نلاحظ - من ناحية أخرى - تكرار (قريبى . . .) لارتباط الكلمة - السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق . وتكرارها هنا جاء في بداية عدة جمل متوالية ؛ وهذا الشكل يعرف باسم Anapher<sup>(١٥٨)</sup>.

فلذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة ( حياة ) قد تكررت في الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهى لا تلعب دورها هنا أساساً من مجرد التكرار العدى ، وإنما هى التى تقوم بدور ( المقابل ) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفاً من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يركز الشاعر على كلمته المكررة للتحض على البقاء والترغب في الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

( أ ) المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة .  
( ب ) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك في عبارة :

مات زهران وهيناه حياة .

( ولا زهران ) هنا هو الرمز الذى يجسد معانى الصراع ضد الموت ( ولاحظ إيتار « المينين » هنا ) .  
( جـ ) الاستنكار والتوبيخ في عبارة :

فلماذا قريئى تخشى الحياة ؟

ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة ( انكسار ) في قوله :

هجم التار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

.....

والأفق مخنتق الغبار

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأنف يميل في انكسار

العين تدمع في انكسار

والأذن يلمعها الغبار<sup>(١٥٩)</sup> .

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى ألحقه التار بتلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة ( انكسار ) هنا في تعميق الحالة الشعورية المسيطرة ؛ وهى الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار ، لا بدالاتها فحسب ، بل بتكرارها كذلك في جمل قصيرة متوالية ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولا شك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة ، هى :

( أ ) إهمال واو العطف في الجمل المشتتة على الكلمة المكررة ، على نحو يظهر التوالى المفاجئ السريع لحزنيات المشهد .

( ب ) الإخبار في هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره :  
الخيل تنظر - الأنف يميل - العين تدمع .

النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور بقيمة أسلوبية إضافية ، تبدو في المناسبة الذكية الواحة بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفى ديوانيه ( تأملات في زمن جريح ) ( ولا شجر الليل ) ، اللذين يغلب عليهما الطابع الصوفى الفلسفى التأمل ، يضعف التأثير بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغاً بهذه اللغة . وفى الحالين : التمثل فى الدواوين الأخرى ، وضعفه فى هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كسامة - باختصار - فى مراعاة الحدث الكلامى speech-event للمقام speech-situation ، أو بالعبرة المشهورة : مراعاة الكلام لمتنص الحال .

أوليس ذلك جوهراً البلاغة ؟

( هاشراً ) التكرار وقيمه الأسلوبية :

بعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده - فى صوره البسيطة المركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - فى علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقاً للتصنيف العام عند أولمان<sup>(١٦٠)</sup> - التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار فى شعر صلاح عبد الصبور :

( الأول ) التكرار البسيط . simple repetition  
( والآخر ) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition

وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط مما سبق صوراً بلاغية أخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - أيها كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - فى جملة واحدة أو فى عدة جمل متوالية . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمه الأسلوبية معاً - أن نجد لهذا النمط فى شعر صلاح عبد الصبور صورا صغرى متعددة :

( ١ ) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا فى تكرار كلمة ( حبيبى ) مثلاً فى قصيدة ( أغنية حب ) السابقة . وتبدو قيمته هنا فى إبراز أهمية الكلمة المكررة فى السياق ، وجعلها بمثابة ( المركز ) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كالنغمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتعبّر عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة ( حياة ) فى قوله :

وأق السياف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريبى من يومها لم تأتدماً إلا الدموع

قريبى من يومها تأوى إلى الركن الصديق

قريبى من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقاً للحياة

مات زهران وهيناه حياة

فلماذا قريئى تخشى الحياة ؟<sup>(١٦١)</sup> .

نغم قاس ، رتيب الضرب ، مزروف القرار

.....

بيننا يا جارق بحر عميق

بيننا بحر من العجز رهيب وعميق (١٦٤) .

فقد عدل التركيب ( بحر عميق ) للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه ، وهو تحديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورة أخرى ، هي التكرار لا للحاجة إلى الإضافة والتعديل ، بل للرغبة في التأكيد ؛ كقوله :

طفلتنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولى

من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً (١٦٥) .

فلا شك أن ( كان طفلاً ) الثانية فضلة أو زائدة عن الحاجة ؛ لأنها ليست ( كان طفلاً ) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هي ( كان طفلاً ) الأولى في اللفظ ، إلا أنها ليست هي ( كان طفلاً ) الأولى في المعنى ، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهي أبليغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

( ٢ ) ويدخل في التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف في تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظي . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلي الفكر ، ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتان الموت ، لم يجد لدي ما يمته

وعدت دون موت (١٦٦) .

فالجملتان المكررتان هنا هما :

رجعت دون فكر

و

رجعت/عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لا يُوجّه هنا إلى تكرار هاتين الجملتين بكاملهما ، بقدر ما يُوجّه إلى التلاعب اللفظي بكلمة ( فكر ) في الأولى ، و ( موت ) في الثانية ( ولاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى بـ : قابلي الفكر ، والتمهيد لتكرار الثانية بـ : حين أتان الموت ... إلخ ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظي Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابهاً صوتياً ، وأصلاً اشتقاقياً واحداً ، مع اختلافات صرفية (١٦٧) .

ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم محبون القريض وأهله الشعراء

( جـ ) اشتغال كلمة ( انكسار ) ذاتها على الراء في آخرها ؛ وهو يوصف بأنه ( صوت مكرر ) .

( ٢ ) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقي يحكمه ( الحصر ) المفرغ . إنه - كما يقول فندريس - تعبّر عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى انفصاها (١٦٨) . هذه العاطفة لا يناسبها - حينئذ - الحد والحصر والتقييد . وهو يمد العبارة بزيادة في القوة ، ويدل على الوفرة ومجاوزة الحد المألوف . ويمكننا أن نسمي هذا النوع باسم ( التكرار الانفعالي ) . ومن أمثله تكرار الفعل ( تسيل ) في قول الشاعر :

ومات أب ، والدموع تسيل تسيل على وجنتيه

وفي كفه مزقة من رداء حرير (١٦٩) .

أو تكرار الفعل ( صفرا ) في قوله :

في قلب العاجز ماذا يلقي العاجز

ماذا يبب العريان إلى العريان

إلا الكلمة

والجلسة في الركن الثاني ،

قزمين ودودين

صفرا صفرا ، حتى دقا (١٧٠) .

وذلك في مقابل ( تسيل في غزارة ، أو غزيرة ، أو تظل تسيل ، ونحو ذلك ) ، أو ( صفراجدا ) ونحوه ، مما لا يخفى ما فيه من ( فتور ) في الإحساس ، و ( ثرية ) في الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

( ١ ) تكرار عبارة أو جملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... إلخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع في شعر صلاح عبد الصبور ، وفي الشعر الحديث بعامة ، لا سيما في نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة ( التي تكون غالباً جملة المطلع ) - قوله :

أين أعلق تذكاراتي

والحائط منهار ؟

أين أسمر حزني ، شغفي

أفراحي ، ولهي ، لهنى

والحائط منهار ؟ (١٧١) .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية ( والحائط منهار ) كالنور العالي الذي يقوم بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولا شك أن في هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لنقل هذا الإحساس ، كالاستفهام ، وتزامم الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لا تتكرر الجملة بذاتها أحيانا ، وإنما يعتمدها التغيير اللفظي الذي يعكس التفكير في الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يعتمدها التعديل اللغوي الذي يعكس التعديل في مسار العاطفة . ومن أمثلة ذلك تكرار عبارة ( بحر عميق ) في قوله :

جارق مدت من الشرفة جبلاً من نغم

المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة في كل سطر حتى تتلاشى ، ثم يبدأ ( العدد التنازلي ) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي . ونجد ذلك في قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء  
مثل صدى يرتد إلى صوت

تبغى أن تعرفها يا جاسوس الوقت ؟  
لا ، إن أكتمها عنك  
بل إن في الحق  
لا أعرف كيف أعبّر عنها لك  
لا شيء يعينك . . . لا شيء يعينك  
لا شيء يعينك . . لا شيء يعين  
لا شيء يعينك ، لا شيء  
لا شيء يعينك  
لا شيء . . . (١٧١)

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس ( تشكيلا بصريا ) مجرداً ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ؛ إنه يشبه - إلى حد كبير - ( القفلة الموسيقية ) التي تسبق ، أو يمهّد لها ، باختزال مدة ( الاستغراق الزمني ) للجملة الموسيقية كاملة ؛ فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، منكسرة ، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة في جعلها وسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذي يريده الشاعر ؛ لنشارك معه فيها بحسب به . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور قوله :

أحس أن خائف ،  
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف  
وأني أصابني العمى ، فلا أبين  
وأني أوشك أن أبكي  
وأني ،  
سقطت ،

في ،

كمين (١٧٢) .

فلا شك أن الفصل بين الكلمات التي تتألف منها الجملة على هذا النحو ، وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل ، على غير ما هو مألوف ، بل على غير ما يسمح به النظام النحوي العادي ، إنما هو ( كالتصوير البطيء ) لحدث السقوط ، حيث يكون من الضروري هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً ، أي لا يعتمد على اللغة ذاتها . إنه تصوير - بالكتابة - للمدة الزمنية التي تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما يقتضى الحال ( نطقها على هذا النحو .

وأنكم ستغفرون لي التقصير عن سبق إلى تعبير  
وعن تدوير ما يمتد في الدنيا إلى كلمات

وعن تنعيم هذا الزمن الموحش موسيقى  
وعن وحشة موسيقى الساء بقلبي الموحش (١٧٨) .

( ٣ ) ومن التكرار المركب أيضا هذا النمط الذي يشبه ( الفلاش باك flash-back ) . وتقدم لنا قصيدة ( أب ) هذا النوع ؛ فهي تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذي يحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التي تصور أحد مشاهدته ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكررة معطوفة بالواو على محذوف ، ويعبر عن ذلك بالنقط الثلاث . والمحذوف هو - بطبيعة الحال - الحكاية بكاملها التي يحكيها لنا بعد ذلك تفصيلاً في مشاهدتها المختلفة .  
تبدأ القصيدة بجملة :

... وأني نمت أب هذا الصباح

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام في الميدان مشجوع الجبين  
حواله اللزبان تملأ والرياح  
ورفاق قبلوه خاشعين  
وبأقدام نجر الأحذية  
وتدق الأرض في وقع منفر  
طرقوا الباب علينا

فتتكرر هذه الجملة :

وأني نمت أب (١٧٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائي . وليست الجملة التي يبدأ بها أول الخيط ، ولكنها آخره المقلوب .

( ٤ ) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه باسم ( التكرار التصويري ) ، قياساً على ( الموسيقى التصويرية ) ، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه في الفيلم السينمائي . ولنتأمل مثلاً على ذلك تكرار ( مطر يمي ، ويرد ، وضباب ) في قوله :

كان فجراً موهلاً في وحشته  
مطر يمي ، ويرد ، وضباب  
ورعود قاصفة  
قطعة تصرخ من هول المطر  
وكلاب تنماوى  
مطر يمي ، ويرد ، وضباب (١٨٠) .

فالأصوات تتوالى : قصف الرعود ، وصراخ القطعة ، وهواء الكلاب . وكل صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلا جديد فيها ولا تغيير ؛ فمزال المطر يمي . ومزال البرد والضباب .

( ٥ ) وهناك نمط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل في

## الهوامش

(١) انظر:

Seidler, Herbert, Allgemeine Stilistik, Zweite Auflage, Goettingen (1963), S. 58.

(٢) انظر في ذلك بالتفصيل:

Enkvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics, Mouton, The Hague-Paris (1973) p. 25.

(٣) انظر:

Enkvist, p. 34.

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .

(٦) في تفصيل ذلك انظر:

Seidler, S. 74.

(٧) بتصرف عن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٨) صلاح عبد الصبور : أغنية ولاء ، الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت ، طبعة أول (١٩٧٢) ص ١٠١ .

(٩) أقول لكم ، أحبك ، ص ١٤٦ .

(١٠) أقول لكم ، الظل والصلب ، ص ١٥٠ ، وانظر أمثلة أخرى : ص ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٣١ ، ٣٤٠ .

(١١) أحلام الفارس القديم ، ديوان أجلام الفارس القديم ، ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، وقارن ، ص ٩٥ ، ٢٤٤ .

(١٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من المعون ، ص ٢٤١ .

(١٣) الناس في بلادى ، ذكريات ، ص ٥٥ .

(١٤) الناس في بلادى ، الشهيد ، ص ٩٨ .

(١٥) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٧ .

(١٦) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧١ ، وانظر أيضا ص ٧٧ من القصيدة نفسها .

(١٧) انظر ص ٩٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٤٣ .

(١٨) انظر ص ٨٥ .

(١٩) انظر ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر ص ٣٠٣ ، ٣٠٥ .

(٢١) انظر ص ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣٣٢ .

(٢٢) انظر ص ١٧٥ .

(٢٣) الناس في بلادى ، الرحلة ، ص ٤٤ .

(٢٤) انظر ص ٦٨ .

(٢٥) انظر ص ٧٥ .

(٢٦) انظر ص ٧٨ .

(٢٧) انظر ص ٨٢ .

(٢٨) انظر ص ٧٥ .

(٢٩) الناس في بلادى ، مرتفع أبداً ، ص ٨٩ .

(٣٠) الدكتور/سمد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثانية (١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .

وحن التعريف بالمعادلة واستخداماتها انظر ص ٥٩ وما بعدها .

(٣١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٣٢) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٣٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقه ، ص ٧٨ .

(٣٤) اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخل ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٠١ .

(٣٥) Fleischer, Wolfgang-Michel, Georg, Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S.101.

(٣٦) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .

(٣٨) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٣٩) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٩ .

(٤٠) الناس في بلادى ، أناشيد الغرام ، ص ٧٠ .

(٤١) شجر الليل ، فصول منتزعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة المطر ، سربوس في بابل ، ص ٤٨٣ .

(٤٣) الناس في بلادى ، أبى ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٤٤) الناس في بلادى ، أبى ، ص ٢٦ .

(٤٥) تأملات في زمن جريح ، حديث في المفهى ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .

(٤٦) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٧ .

(٤٧) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٨ .

(٤٨) الناس في بلادى ، سافنتك ، ص ٩٤ .

(٤٩) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .

(٥٠) Seidler, S. 148 .

(٥١) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .

(٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من المعون ، ص ٢٤٠ .

(٥٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقه ، ص ٨٠ .

(٥٤) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧٦ .

(٥٥) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ .

(٥٦) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .

(٥٨) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٦٠ .

(٥٩) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .

(٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .

(٦١) الناس في بلادى ، هجم التار ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٢) أقول لكم ، الظل والصلب ، ص ١٥٣ .

(٦٣) الناس في بلادى ، الحزن ، ص ٣٧ .

(٦٤) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٥ .

(٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغل من المعون ، ص ٢٣٩ .

(٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٥ .

(٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٢ .

(٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب في هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .

(٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٢ .

(٧٠) الناس في بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٨ .

(٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ .

(٧٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المثالة ، ص ٧٩ .

(٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .

(٧٤) تأملات في زمن جريح ، عود إلى ما جرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شهر الشهور ، ص ٣٧٠ .

(٧٦) انظر وراء الغمام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .

(٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .

(٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأسعد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٦٩) (قصة =) في ١٣ بيتاً (ب =) ٣ صفحة (= ص) ، ص ١٥٩ .

(٧٩) ديوانه ، ١٤/٢١/١٩٩٠ .

(٨٠) وراء الغمام ، ص ١١ .

(٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبى نصر أحمد بن حاتم الباهل ، صاحب الأصمى ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق .

(١٩٧٢ - ١٩٧٣) ، ٣٠/١٤/٩٨٩ .



- (١٢٩) من مقالة: موسيقى الشعر، التي ترجمها الدكتور محمد النويهي في كتابه (قصبة الشعر الجديده، مكتبة الحانجي، ودار الفكر، طبعة ثانية (١٩٧١)، ص ١٩).
- (١٣٠) المرجع السابق ص ٢١.
- (١٣١) المرجع السابق ص ٢٢.
- (١٣٢) انظر دراسة لي في هذا الموضوع بعنوان: لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو (١٩٨٦)، ص ٣٥ - ٣٠.
- (١٣٣) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه ص ٢٨٢.
- (١٣٤) الناس في بلادى، هجوم التار، ص ١٦.
- (١٣٥) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٣٦) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب بن الحصب، ص ٢٥٩.
- (١٣٧) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب، ص ٢٥٩.
- (١٣٨) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٣٩) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٤٠) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٤١) انظر أمثلة ص ٧، ٨، ١٣، ١٢٦.
- (١٤٢) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ١٢.
- (١٤٣) الناس في بلادى، شفق زهران، ص ٢٠.
- (١٤٤) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٤.
- (١٤٥) أقول لكم، من أنا؟ ص ١٥٩.
- (١٤٦) شجر الليل، وقال في الفخر، ص ٩٣.
- (١٤٧) أقول لكم، الحب، ص ١٦١، وانظر أمثلة أخرى: الناس في بلادى، رسالة إلى صديقه، ص ٨٢.
- (١٤٨) ديوانه، دار صادر - بيروت (١٩٦٦)، ص ٢٥.
- (١٤٩) المرجع السابق، ص ١٠٦.
- (١٥٠) نفسه، ص ١٧٠.
- (١٥١) وهي الكلمات التي يرتبط بمدل تكرارها بموضوع العمل اللغوي ذاته، ولا تمثل ميلا أسلوبيا أو نفسيا؛
- Ullman, Stephen, Meaning and Style, p. 73.
- (١٥٢) الناس في بلادى، أغنية حب، ص ٦٧.
- (١٥٣) قصبة الشعر الجديده، ص ١٠٥.
- (١٥٤) المرجع السابق، ص ١٠٥.
- Ullmann, Stephen, Op. cit., p. 61.
- (١٥٦) الناس في بلادى، شفق زهران، ص ٢٢.
- (١٥٧) Fleischer-Michel, Stilistik, S. 168.
- (١٥٨) المرجع السابق، ص ١٦٨.
- (١٥٩) الناس في بلادى، هجوم التار، ص ١٤ - ١٥.
- (١٦٠) فندريس، اللغة ص ١٩٩.
- (١٦١) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب بن الحصب، ص ٢٥٥.
- (١٦٢) تأملات في زمن جريح، يا نجمي... يا نجمي الأوحده، ص ٣٣٣.
- (١٦٣) شجر الليل، تأملات ليلية (المقطع الثالث)، ص ١٥.
- (١٦٤) الناس في بلادى، لحن، ص ٦٤.
- (١٦٥) أقول لكم، العائد، ص ١٣٤.
- (١٦٦) أقول لكم، الظل والصلب، ص ١٤٩.
- (١٦٧) انظر في تفصيل ذلك؛
- Fleischer und Michel, Stilistik, S. 170.
- (١٦٨) أقول لكم، أقول لكم ١ - من أنا؟ ص ١٥٨.
- (١٦٩) الناس في بلادى، أب، ص ٢٣.
- (١٧٠) الناس في بلادى، أب، ص ٢٣، ٢٤.
- (١٧١) شجر الليل، تأملات ليلية، ص ٢١، ٢٠.
- (١٧٢) شجر الليل، تأملات ليلية، ص ١٢.
- (٨٢) الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج١ (١٩٧٠)؛ صدى الحرب، ص ٤٢.
- (٨٣) أقول لكم، أغنية خضراء، ص ١٢٦.
- (٨٤) أقول لكم، الألفاظ، ص ١٢٠.
- (٨٥) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه، ص ٢٨٣.
- (٨٦) Behrmann, Alfred, Einführung in die Analyse von Versteinen, 2., Auflage, Sammlung Metzler Bd. 89, Stuttgart (1974) S. 53.
- (٨٧) انظر مثلاً: أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ج ٢، ص ٢٢٠، ٢٥٨، ٢٧٠، ٢٨٦ وفارن: التلخيص في علوم البلاغة، للفرزيفي، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ص ٢٩٥.
- (٨٨) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله ص ٢٠٨.
- (٨٩) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p. 60.
- (٩٠) شجر الليل، تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية، ص ٩٨.
- (٩١) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٥، ٢٠٦.
- (٩٢) أقول لكم، العائد، ص ١٣٤.
- (٩٣) الناس في بلادى، سافلتك، ص ٩٦.
- (٩٤) أحلام الفارس القديم، رسالة إلى سيدة طيبة، ص ٢٢٤.
- (٩٥) أقول لكم، أغنية خضراء، ص ١٢٧.
- (٩٦) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٣.
- (٩٧) الناس في بلادى، الحزن، ص ٣٩.
- (٩٨) الناس في بلادى، سافلتك، ص ٩٧.
- (٩٩) أحلام الفارس القديم، أهل من العيون، ص ٢٣٩.
- (١٠٠) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه، ص ٢٨٣.
- (١٠١) أقول لكم، كلمات لا تعرف السعادة، ص ١١٥.
- (١٠٢) شجر الليل، ٤ أصوات ليلية، ص ٧٩.
- (١٠٣) أحلام الفارس القديم، رسالة إلى سيدة طيبة، ص ٢٢٤.
- (١٠٤) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٣.
- (١٠٥) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٦.
- (١٠٦) الناس في بلادى، سافلتك، ص ٩٧.
- (١٠٧) أحلام الفارس القديم، لوركا، ص ٢٢٩.
- (١٠٨) ديوانه: ٣١٥/١٥/١٠.
- (١٠٩) ديوانه، تحقيق الدكتور إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت (١٩٦٣)، ١٣/٥/٤.
- (١١٠) ديوانه، ص ٢٦١، ٢٨٨.
- (١١١) ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلارى، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (٥٣) (١٩٧٧)، ص ٥٤، ١٦١.
- (١١٢) ديوانه، ص ٧٨.
- (١١٣) ديوانه: ٢٤/١٨/٨.
- (١١٤) شجر الليل، ٤ أصوات ليلية للمدينة الخلة، ص ٨٣.
- (١١٥) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٨.
- (١١٦) أحلام الفارس القديم، الخروج، ص ٢٣٦.
- (١١٨) تأملات في زمن جريح، زيارة الموت، ص ٣١٤.
- (١١٩) تأملات في زمن جريح، انتظار الليل والنهار، ص ٣٠٤.
- (١٢٠) أحلام الفارس القديم، مذكرات الصوفي بشر الحافي، ص ٢٦٦.
- (١٢١) تأملات في زمن جريح، زيارة الموت، ص ٣١٦.
- (١٢٢) تأملات في زمن جريح، انتظار الليل والنهار، ص ٣٠٢.
- (١٢٣) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- (١٢٤) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ٨.
- (١٢٥) أقول لكم، القديس، ص ١٧٦.
- (١٢٦) أحلام الفارس القديم، الصمت والجناح، ص ٢١٧، ٢١٨.
- (١٢٧) أقول لكم، القديس، ص ١٧٧.
- (١٢٨) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ٨.

# ملاحم الأورفية ومصادرهما في شعر أدونيس

على أحمد الشرع

١١- أدونيس والأورفية اتفق عدد من نقاد الشعر العربي المعاصر على أن أدونيس كان واحدا من الشعراء التمزويين ، نسبة إلى أسطورة تموز إله الخصب . و «الشعراء التمزويون» مصطلح نقدي ساد في الدراسات النقدية المصاحبة لحركة الشعر العربي المعاصر . ضمن مصطلحات نقدية أخرى قصد منها بيان الولاء الفكري والفني للشعراء . ومع أن هذا المصطلح قد ظهر في إطار اتجاهات فكرية محددة ، إلا أنه اكتسب الشهرة والرواج ، إلى درجة أصبح معها قادرا على احتواء عدد من أشهر الشعراء العرب المعاصرين من جهة ، ودافعا للدارسين والنقاد إلى تعقب الظاهرة التمزوية وملاحظها في الشعر العربي المعاصر من جهة أخرى . وقد أشار جبرا إبراهيم جبرا في هامش كتابه «النار والجوهر» إلى أنه أول من أطلق هذه التسمية على الشعراء : أدونيس وبدر شاكر السياب وخليل حاوي ، وأنه تبعه فيها بعد نقاد آخرون لعل أهمهم الدكتور أسعد رزوق في كتابه «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر»<sup>(١)</sup> . والحقيقة أن أسعد رزوق في كتابه المشار إليه كان قد نقل هذا المصطلح ليأخذ حجم الظاهرة ، وذلك لتبعه ملاحم الأسطورة التمزوية في عدد كبير من قصائد الشعراء : خليل حاوي ، وبدر شاكر السياب ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، وجبرا إبراهيم جبرا<sup>(٢)</sup> . ولعل من النقاد الآخرين الذين تابعوا الظاهرة التمزوية في الشعر العربي المعاصر الدارس نذير المعظمة ، في مقالته المنشورة بالإنجليزية بعنوان «الحركة التمزوية وتأثيرات» . س إليوت على بدر شاكر السياب<sup>(٣)</sup> . ولكتاب هذه الدراسة مساهمة في هذا المجال ، فقد تتبع أثر أسطورة تموز ونظيرها أسطورة الفينيق على أبنية القصيدة الأدونيسية<sup>(٤)</sup> .

والقضية المطروحة هنا لا ترتبط بشرعية هذا المصطلح النقدي ، أو بإنكار وجود الظاهرة التمزوية في شعر أدونيس بخاصة ، والشعر العربي المعاصر بعامة ، بمقدار ما ترتبط بالخوف من طغيان الحديث عن أسطورة تموز على جوانب أسطورية أخرى مارست تأثيرها في الشعر العربي المعاصر بعامة ، وفي شعر أدونيس بخاصة . ولعل أبرز هذه الجوانب الأسطورية التي أغفلها النقاد ما جاء من أسطورة أورفيوس ، أو ما جاء من وحى الحركة الأورفية التي بنيت أصلا على معطيات هذه الأسطورة . وكتاب هذه الدراسة لا يود أن ينزلق في تيه التصنيفات التي من شأنها أحيانا أن تلتقي الواقع الموضوعي للشعر العربي المعاصر ، أو من شأنها أيضا أن تلتقي خصوصية الشعراء العرب في تجاربهم الشعرية . ومع ذلك ، وفي ضوء دراسة عدد كبير

\* لا يرغب الدارس أن يكرر ما كتبه عن أسطورة أورفيوس وأصولها ، والحركة الأورفية التي قامت عليها ، قد استوفيت هذه القضايا في دراسة قدمت للمؤتمر العرب الثاني للأدب المقارن ، المقفود في دمشق ( ٦ - ٩ ) تموز ١٩٨٦

من أعمال أدونيس الشعرية ، فإنه يمكن القول إن أدونيس شاعر أورفي بمقدار ما هو شاعر تموزي ، إن لم يكن أكثر إيمالا في الأورفية منه في التمزوية . والحقيقة أن كون أدونيس أورفيا أو تموزيا لا يهم كثيرا على مستوى التأثير العام بأسطورة أورفيوس أو تموز ، فالأسطورتان متقاربتان ، بل متداخلتان ، وهما تعدان لدى كثير من الدارسين نظائر متماثلة . وما هو أكثر أهمية في تأكيد الجانب الأورفي في شعر أدونيس هو فتح نوافذ جديدة على شعر أدونيس لاستجلائه وكشف مصادره ، ومن ثم لتفسيره : مضامين وأخيلة وأبنية . فالأورفية بأصولها وتطوراتها اللاحقة توفر للدارس العربي منافذ إضافية تمكنه من تحليل شعر أدونيس ، وفهم الخلفية الفكرية والجمالية التي أسهمت في تشكيل قسط كبير من تجاربه الشعرية .

بدأت علاقة أدونيس بأسطورة أورفيوس في وقت مبكر من إنتاجه الشعري ، ولعلها تزامنت مع علاقته بالأساطير الأخرى\* . فعمل سبيل المثال كان أبرز توظيف لأسطورة فينيق ونظيرتها تموز قد ظهر في قصيدة

أجعل الهواء آنية للبحور  
والغيوم أهداباً للأرض  
والمطر أجراساً وخواتم<sup>(٧)</sup>.

فهذا الوصف الخارق يذكر بوصف أوفيد لأورفيوس في كتابه  
التحولات ، حيث جعل منه المغي القادر على سحر الطبيعة ،  
والتغلب على صنوف الخقد والعداء ، بغناؤه وموسيقاه :

« وهكذا غنى أورفيوس  
تتبعه الوحوش الضاربة  
والصخور والأشجار تتبعه مسحورة  
..... »

وحالا صوت\* نحوهم أورفيوس رما  
لكن الرمح لم يخلف أثرا  
وصوت أخرى حجرا ، لكن الحجر أخذ بموسيقى  
أورفيوس فحط عند قدميه ، وكأنه يسأله العفو<sup>(٨)</sup> .

وأدونيس لا يعتمد كثيرا عن الوصف الذي قدمه أوفيد لنهاية  
أورفيوس ، وإخفاقه في استرجاع يورديس ، كما لا يعتمد كثيرا عن  
النتائج الفكرية والصوفية المستخلصة من تقرير أوفيد فيما يخص حكم  
الوجود البشري مع حتمية الموت ، وفيما يخص المصير الفاجع الذي  
لقبه أورفيوس ورسم رأسه في نهر الميرون :

« قيثارك الحزين ، أورفيوس  
يعجز أن يغير الحميرة  
يمهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة  
في قفص الموق سرير حب يمن أوزندين أو ضفيرة  
يموت من يموت ، أورفيوس  
والزمن الراكض في حينك  
يكبو ، وفي يديك  
ينكسر القيثار  
المحك الآن على الضفاف  
رأسا ، وكل زهرة غناء  
والماء مثل صوت  
أسمعك الآن ، أراك ظلا  
يفر من مداره  
ويبدأ الطواف<sup>(٩)</sup> . »

ويتكرر المضمون الشعري نفسه في مكان آخر من شعر أدونيس :  
أورفيوس/الراحة يبحثون عن ذبيحة/قل لرأسك أن يطفو مركب  
أخنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك/الرباء جالس معهم لا  
يطرده إلا صوتك ، إلا دمك/أورفيوس ، أورفيوس .<sup>(١٠)</sup>

ومما يلاحظ أن أدونيس لم يكتف بإقتفاء آثار أوفيد في بيان  
الدلالاتين العامتين في أورفيوس الأسطوري ، أي أورفيوس الفنان  
المغامر ، وأورفيوس المعجوز الفاشل ، بل اقتفى آثاره وسار في ظله في  
تفصيلات جزئية كثيرة . ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس ،  
وقذف رأسه في النهر ، فقد أسهب أوفيد في الحديث عن مشهد قتل  
أورفيوس على يد النساء ، وفي وصف الأسلحة التي استخدمتها . وقد

\* الإشارة هنا إلى إحدى النساء اللواتي هاجمن أورفيوس وقتلته في النهاية .

« البعث والرماد » ، المؤرخة في أيار ١٩٥٧ ، في حين وظفت أسطورة  
أورفيوس في قصيدة قصيرة بعنوان « أورفيوس » في عمله الشعري  
( « أغاني مهيار الدمشقي » الصادر في عام ١٩٦١ ) . وفي هذا العمل  
الشعري نفسه وردت إشارات إلى أسطورة سيزيف في قصيدتين :  
« الآخرين » و « الصخرة » . وقد اتصف تعامل أدونيس مع هذه  
الأساطير في بداية إنتاجه بالتوظيف المباشر لمضامينها . أما في المراحل  
المتأخرة من هذا الإنتاج فقد تطور تعامله معها إلى حد بعيد ، بحيث  
أصبحت هذه الأساطير تكمن بعيدا في الأعماق الخلفية لقصائده .

والمتبع للملاحم الرئيسية لأورفيوس الأسطوري في شعر أدونيس  
يلاحظ أنها برزت بشكل بين في قصيدتين قصيرتين هما : « أورفيوس /  
أغان مهيار الدمشقي » ، و « امرأة أورفيوس / المسرح والمرايا » ، وفي  
عمل شعري درامي طويل نسبيا هو : « الرأس والنهر / المسرح  
والمرايا » . حل أنه يلاحظ أن الملاحم الحقيقية للأوربية ، وتأثير هذه  
الملاحم على شعر أدونيس ، قد انتشرت في زوايا شتى من أعماله  
الشعرية ، بحيث أصبحت خلفية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في  
فهم هذا الشعر أو في تحليل مضامينه وأخيلته .

ولعل أبرز المصادر التي اتكأ عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس  
الأسطوري هو الشاعر الرومان أوفيد Ovidius (٤٣ ق . م - ١٧ م)  
في كتابه « التحولات » The Metamorphoses . والمقارنة بين ملاحم  
أورفيوس في شعر أدونيس وملاحم في شعر أوفيد تكشف قيمة ما قدمه  
الأخير في هذا المجال . فأول ملاحم أورفيوس في شعر أدونيس ، التي  
برزت في قصيدة « أورفيوس » ، أغاني مهيار الدمشقي / تكاد تكون صورة  
مطابقة لأورفيوس أوفيد ، فأورفيوس أدونيس مثله مثل أورفيوس  
أوفيد : عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في صالم الموت  
ليسترجعها :

« عاشق اندحرج في عتبات الطريق  
حجرا غير أني أضى  
إن لي موعدا مع الكاهنات  
في سرير الإله القديم  
كلماق همز الرياح  
وغنائى شرار  
إنني لغة لإله يجم  
إنني ساحر الغبار<sup>(١١)</sup> . »

وشبه بهذا ما قاله في « أقاليم النهار والليل » :

« ولیدخل ، - »

يقطن الروح وحراسها في المغي نزولا إلى الممالك  
السفل<sup>(١٢)</sup> .

وصور أدونيس أورفيوس مغنيا ساحرا بصور لا تعتمد كثيرا عن  
الصور الخارقة التي قدمها أوفيد :

« ومرة صرت

عاصفة - مزمارا بآلاف الثقوب ، يغنى لنفسه بين نفسه  
والفضاء

وتنتحب في ثغوبه روح الدنيا ،

كنت وأنا أغنى

وجدت هذه المضامين الأوفيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخرجات مختلفة ؛ ففي الفقرة الشعرية التالية تلاحظ مضامين أوفيد وأوصافه ، وكل ما فعله أدونيس هو استبدال شخصية مهيار ؛ بشخصية أورفيوس وهي الشخصية التي تقمصها أدونيس في عمله الشعري «أغان مهيار الدمشقي» :

« تقذفني أصواتكم بالحجار  
أصواتكم فوق جبيني دم ، حول جبيني غبار  
أصواتكم حصار »<sup>(١١)</sup> .

ويشير أدونيس في الفقرة التالية إلى استخدام النساء لحراب الفلاحين التي استخدمت في قتل أورفيوس :

« أثقبوا جبيني ، قيدون  
وخذوا حربة وانحرون  
مزقون ، كلوني »<sup>(١٢)</sup> .

ويبدو في المقطع التالي المضمون الخاص بتقطيع جسد أورفيوس أشلاء ورهب في الحقول :

« جسد مفروس في البرية  
والنهر دم والموجة نور »<sup>(١٣)</sup> .

وتكرر في شعر أدونيس الصور الخاصة بمسيرة الرأس المقطوع في نهر هبروس ؛ وهو المشهد الذي وصفه أوفيد بقوله : « وحمل نهر هبروس الرأس والقيثار اللذين انحدرتا بطفوان مع تيار النهر . وكان القيثارة يصعد الحانه الحزينة ، في حين كانت الضفاف تردد صدى تلك الألحان »<sup>(١٤)</sup> . لقد تردد هذا الوصف في شعر أدونيس ، حيث وجد فيه مصدرا غنيا يستمد منه سموره ومضامينه . ولما ورد لديه في هذا الصدد قوله :

« الراعي (من بعيد)

شبح عن يساره  
تركض عن يمينه الضفاف  
والأرض وجه امرأة  
تطوف/والطواف/تفاحة»<sup>(١٥)</sup> .

ومثل ذلك قوله :

« المحك الآن على الضفاف  
رأسا ، وكل زهرة غناء  
والماء مثل صوت »<sup>(١٦)</sup> .

وقوله التالي الذي يستبدل فيه بوجه أورفيوس وجه مهيار :

« وجه مهيار في الماء يسطع كالجمهرة  
لم يعد غير صوت  
والحقول المزامر ، والنهر الحنجرة »<sup>(١٧)</sup> .

ويأت أدونيس على الصورة والمضمون نفسيهما في الفقرة الشعرية التالية :

نعرف/الرأس/وحوش ماء/تجيء في السيل/وفي الضفاف  
تطوف غابات من القبور/وانتهت الأجيال/وما انتهى  
الخطاف/»<sup>(١٨)</sup> .

ومن المواقف البارزة التي التقى فيها أدونيس مع أوفيد موقفه من مسألة العداء بين النساء وأورفيوس ، وما تضمنته هذا العداء من

دلالات رمزية خاصة بالعلاقة بين الأنثى والذكر ، أو بين الحياة والموت ، بوصفه حصيلة نهائية لهذه العلاقة . فقد أكد أوفيد علاقة العداء بين أورفيوس والنساء ، تلك التي انتهت بقتله على أيديهن . والإنجازات المستنتجة من هذه العلاقة واضحة جدا في شعره ؛ فقد مثلت النساء عنصر التثبيت بالحياة ، في حين مثل أورفيوس الجانب الساعي لبعثية التناسل والاستمرار في الوجود المشروط بحتمية الموت<sup>(١٩)</sup> . وقد أجاد أدونيس قراءة هذا الجانب من أسطورة أورفيوس كما خرجها أوفيد . وهل غرار ما صنعه أوفيد أكد أدونيس الدلالات المرافقة للعداء بين أورفيوس والنساء ، أي مسألة الصراع بين الحياة والموت ، وذلك في حوارته الشعرية «الرأس والنهر» . ويمثل شخصية أورفيوس في هذه الحوارية كل من : الراعي ، والجمرة ، والرأس ، في حين مثلت المرأة شخصية النساء التراقيات في أسطورة أورفيوس :

« الراعي (بلهجة طيبية) :

حملت أن رأسا/في النهر

(تقاطعه امرأة ، وتسأله بسخرية ناهمة) :

هل سمعته يخنى

كرأس أورفيوس

تذكر أورفيوس ؟ »<sup>(٢٠)</sup> .

(الراعي من بعيد) :

تسبح عن يساره

تركض عن يمينه الضفاف

والأرض وجه امرأة

تطوف/والطواف/تفاحة

امرأة (تتناول حصاة كالتفاحة تقدمها إلى شاب ١ يجلس قريبا) :

هذه لحظة الدخول إلى الهوة المستنيرة

(يتعانقان وهو يأخذ الحصاة . يتمددان ويتهاامسان) »<sup>(٢١)</sup> .

ومعنى أدونيس في تصوير موقف أورفيوس الخاص بإحساسه بعبث

استمرار الدورة الوجودية التي لا تنتهي في عالم الأشكال :

« الرأس :

غارقا تحت جلدي

لابسا ملحمة وشحوبه

قمرًا كنت والرؤوس

صور ومرايا

ومشت فوقى الحقول

مشت تحق الفؤوس

.....

ذاكر جثة البلاد

وتقاطيعها الحجرية

ذاكر جذوة التفتت في سلم الرماد

والطريق النحيل وأشراكه القمرية »<sup>(٢٢)</sup> .

ومقابل هذه الصور التحولية التناشضية المعتمة تمثل النساء (المرأة)

الجانب المتشبت بإشراق الحياة ودوامها :

« ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الحفية

في الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية» (٢٧)

فهذا المقطع يجسد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص . وقد ألف أدونيس فيه بين شخصية الفينيقي الذي كان ، كما تقول الأسطورة ، يبحر في عالم النار «أن أسافر في جنة الرماد» ، وشخصية أورفيوس الذي أبحر مع المغامرين Argonauts للبحث عن الكنز (الجزة الذهبية) (٢٨) التي عدت رمزا للتطلع إلى الأهداف السامية وتحقيقها (٢٩) .

وفي مكان آخر جاء النص الشعري التالي الذي يجمع فيه أدونيس بين شخصية أورفيوس وأدونيس (أو عموز) وشخصيته هو - أي أدونيس - على صعيد واحد :

« يلزمي الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة مغلقة/جب غائب

على إسبر ، على أحمد سعيد ، على سعيد ، على أحمد إسبر ، على

أحمد سعيد إسبر

بصارع ، بتكسر كالبلور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته

أورفيوس :

الرعاة يبحثون عن ذبيحة . قل لرأسك أن يطفئ

مركب أغنيات على النهر ، وامنهم نعمة أن يروك .

الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك - إلا دمك ،

أورفيوس : أورفيوس . . . .» (٣٠)

وفي مكان ثالث تتردد الظاهرة نفسها ، فمما قاله في « مفرد بصيغة الجمع » المقطوعة التالية :

« رقعة من تاريخ سرى للموت

يستعير ، يتكرر حكايات ، يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم ، ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه ،

إلى المكان يتوشع بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب ونماثيل تحمل حروفا

أورفيوس

أدونيس

يتحقق أنها نظائره وأسماءه

من/ السيمياء/ والشرق» (٣١) .

ويلاحظ أن أدونيس حاول في بعض نماذجه الشعرية أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة ، وأسطورة إيكاربوس Icarus والقصص الديني من جهة أخرى . فمما ذكره أوليفد عن خاتمة أورفيوس أنه عندما قطع رأسه وقذف به في نهر هبروس ، انحدر الرأس مع تيار النهر ، واستقر قريبا من جزيرة لزبوس ، وهناك فارق شبح أورفيوس الرأس ونزل إلى العالم الأسفل - أي عالم الموت - مفيدا من خبراته السابقة عندما غامر ليسترجع يوريندايس (٣٢) . وقد أخذ أدونيس فكرة مفارقة الشبح - أي الروح - للرأس ، ولكنه بدل أن يجعله ينزل إلى العالم الأسفل جعله يطير في الفضاء . ومما قاله أدونيس مجسدا هذا المعنى ما

« امرأة ٢ (حاضنة الشاب ١) :

زمن الحب في دمي / لخب لا يهل

لون صدرى جزيرة/ لون ثديى مرجل

لك عيناي مرفأ/ لك فخذاي جدول

والغبار الذي يلف ذراعيك يحمل

لى بلاد ومحمل» (٣٣) .

والحقيقة أن أدونيس يفيد من مصدر أورفي آخر في تعميقه لمسألة العدا بين أورفيوس والنساء (أو الحياة والموت) . ولعله أفاد عما جاء في جمهورية أفلاطون ، حيث نسب إلى إر Er قوله إنه ، بينما كان يشاهد الأرواح تعد من جديد للدخول عالم الحياة بعد مدة تطهير طويلة ، لاحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تتجسد في جسد البجعة Swan (نوع من الأوز) ، وذلك لأن أورفيوس رفض العودة إلى الحياة مجددا من خلال النساء اللواتي أهلكته (٣٤) . وقد لاحظ جوثري Guthrie أن كراهية أورفيوس للنساء ربما كانت تعود إلى أسباب أعمق ، مرتبطة بدين أورفي ينطوي على كراهية النساء وتمجيد العزوبة (٣٥) .

ومما لا شك فيه أن أدونيس أخذ حصيلة المواقف الأورفية في مسألة العدا بين أورفيوس والنساء (أو بين الذكر والأنثى ، أو بين الحياة والموت) وبلورها في صور ومواقف نابذة من واقع تجربته الحضارية ، ومن أبعاد زمانية ومكانية تتناسب وهذا الواقع . ولهذا بدا أورفيوس في شعر أدونيس رافضا لفكرة الدخول في عالم الحياة ومعاودة معاناتها ، للأسباب التي يبينها في القطعة الشعرية التالية :

« الجوقة (بما يشبه الترتيل) :

لأن في أعمالقنا بقية

من خلد التاريخ

من خيلانه الحفية

مات ،

لأن العالم اختصاب

وأرضنا أضحية :

(صمت ، موسيقى هادئة) .

.....

الجوقة (بترتيل) :

صوت من الماء ، يقول الصوت :

مات

لكى ينهى عهد الموت» (٣٦) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أدونيس في رسمه لملاح أورفيوس كان ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين الآخرين ، قد حاول أن يخرج أورفيوس إخراجا خاصا ، ساعيا لنفسه أن يمزج ملاحه مع ملاح شخص أسطوري آخرى ، أو أن يضيف إليه شيئا من خلفيته الحضارية الخاصة ، أو أن يمزج معه لتصبح شخصية أورفيوس وشخصية الشاعر متألفتين أو متدمجتين . ولعل أبرز الشخصيات الأسطورية التي حاول أدونيس أن يؤلف بينها وبين أورفيوس هي شخصية الفينيقي (أو نظيره : عموز وأدونيس) . ولعل من النماذج الشعرية التي تمثل هذا المزج قصيدة «زهرة الكيمياء» . فمما جاء في هذه القصيدة قول أدونيس :

جاء في حواريته الشعرية «الرأس والنهر» :

«وكان موق طائرا  
حورم في حميلة الغرابية  
وطار» (٣٣).

والحقيقة أن فكرة طيران الروح ، كما هو معروف ، مرتبطة بالفنصص الديني . لكن مسألة ارتباط الطيران بالموت لها جذور أسطورية أيضا ؛ فقد ارتبطت بدلالات رمزية ذات صلة بأسطورة إيكاريوس Icarus الذي جسد في تحليقه في الفضاء فكرة المعجز الكامن في الإنسان . فعندما صعد إيكاريوس إلى السماء قريبا من الشمس ، كان قد جسد فكرة السمو ، ولكنه في الوقت نفسه قد جسد فكرة الانهيار ؛ لأن الأجنحة التي طار بها كانت مربوطة إلى جسده بالشمع (٣٤) . وقد لاحظ المهتمون بالدلالات الرمزية للأساطير أن فكرة الطيران قد ارتبطت بالتحول (أو الموت) .

فكما أشار إليه J.S.Kirk في كتابه «معنى الأسطورة ووظيفتها» ، أن جنجامش رفض باحتقار عرض عشثار للصدافة لأنها كانت تحول عشاقها إلى طيور (والإشارة هنا إلى عشيقها تموز) (٣٥) . ولعله من الإنصاف الإشارة هنا إلى أن السياب كان قد وظف مثل هذه الصور والقرائن لجسد فكرة ارتباط الطيران بالموت ، وذلك في عدد من قصائده ، وبخاصة قصائده في وفية ؛ فقد كشفت هذه القصائد عن نزعة أورفية واضحة ، كما ذكر فيها اسم إيكاريوس صراحة (٣٦) .

والحقيقة أن أدونيس لم يقتصر على الاستفادة من أسطورة أورفيوس كما قدمها أوفيد بل أفاد بشكل أكبر من الحركة الأورفية المثلثة للتصورات الفلسفية والصوفية والفنية التي قامت أصلا على معطيات هذه الأسطورة ؛ فقد وجد فيها مصدرا ثريا للتصورات والأخيلة ، ووجد فيها تشجيما على الماضي في أجوائه الشعرية الغريبة ، التي لا تقل عن غرابة تصورات هذه الحركة . والقسم المتبقى من هذه الدراسة سيخصص لبحث أثر الحركة الأورفية ، قدمها وحديثها ، على شعر أدونيس ، وسيركز بشكل خاص على أثر الشاعر الألماني ريلكه في هذا المجال .

فمن التصورات الأورفية الملاحظة في شعر أدونيس تصوراتهم حول بداية الوجود ونظرية الخلق . وعلى سبيل المثال كان الأورفيون القدماء يتصورون أن الزمن قد وجد قبل وجود هذا العالم ، ومنه ولدت الفوضى والأثير ، ومع مرور الزمن أنتجت «الفوضى» (Chaos) بيضة مشعة ذات لون فضي أبيض ، وهي كذلك أنتجت فانيز Phanes ، البطل في نظرية الخلق الأورفي (٣٧) . وفي تخريج آخر للأورفيين القدماء ، جاء تأكيداً للعامل الجنسي في نظرية الخلق ، أن الريح ضاجعت الإلهة الليل ذات الأجنحة السوداء ، فوضعت بيضة أودعتها رجم الظلام ، ثم فقس البيضة إله الحب إيروس Eros الذي يسميه البعض فانيز Phanes . وقد بعث هذا الإله الحركة والحياة في الكون . ووصف هذا الإله بأنه ينطوي على الذكورة والأنوثة معاً . . . . . وخلق هذا الإله الأرض والسماء والشمس والقمر . . . . . (٣٨) .

وقد صاغ أرسطوفانيس هذه التصورات الأورفية بشكل ساخر في مسرحية الطيور :  
«أيها الرجال الموجودون أسفل في صورة باهتة . . . . . سنخبركم

بأمور سامية . . . . عن مولد الألهة وعن الفضاء والظلام الأولين . كان في البدء فضاء وظلام وليل وتارتاروس الشاسع الكئيب . ولكن الأرض لم تكن موجودة ولا السماء ولا الهواء ، حتى ولدت أخيرا في صدر الظلام السحيق بيضة حبلى فيها دوامة الريح وباضها الليل الأذكن الريش . ومن هذه البيضة ، بينما تدور الفصول ، خرج الحب المدهش المثالي ، الحب البراق الجريء الذهبي الأجنحة كعاصفة جامعة متألقة ساطعة ، ففقسنا الحب باندماجه في تارتاروس الفسيحة مع الفضاء المظلم الداجي ، ونقلنا إلى فوق بوصفنا أول نتاج للحب ، وصعدنا إلى النور لأول مرة .

لم يكن هناك أي جنس من البشر إطلاقا حتى جعل الحب الكون مندجا . بعد ذلك اختلطت جميع الأشياء بعضها ببعض في حب ، فخرجت الأرض والسماء ، والبحر المتراعى الأطراف ، ومعشر الآلهة (٣٩) .

لقد وجدت هذه التصورات الأورفية طريقها إلى شعر أدونيس في أعماله الشعرية ، وبخاصة في «كتاب التحولات والهجرة» و «المسرح والمرايا» و «مفرد بصيغة الجمع» . ولعل هذه التصورات هي المعين الأول للقارئ العربي إذا أراد أن يفهم كثيرًا من أخيلة أدونيس الغريبة ، أو إذا أراد أن يبرز وجودها في شعره . فوصف أدونيس التالي للزمن ، أو تصورات عن بداية الوجود ، قد لا يفهم إلا إذا كان القارئ على اتصال بمثل هذه الخلفية الأسطورية :

« في البدء كان النهر  
كان حطام الزمن المكسور  
يصهر في تنور  
من غضب الأمواج  
كان الجمر . . . » (٤٠) .

وستظل النماذج الشعرية التالية حازية عن فهم القراء ما لم توضع تصورات أرسطوفانيس السابقة في الحسبان ، مع الالتفات إلى اللمسات الشخصية الساخرة التي يضيفها أدونيس على هذه التصورات :

« في البدء كانت عثة  
تبيض في ثياب » (٤١) .

وقوله في مطلع «مفرد بصيغة الجمع» :

« لم تكن الأرض جسدا ؛ كانت جرحا  
أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء  
أخرج إلى الفضاء أيها الطفل  
خرج على

.....

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور (٤٢) .

ويدعو أدونيس في تركيزه على الجنس بوصفه المدخل الأول للخلق ، مدينا إلى التصورات الأورفية ؛ والمضامين الدينية الواردة في النص التالي قد خرجت من خلال المنظور الأورفي :

« في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور  
حواء تنزل في حوض  
تسيح / في / منى / القمر

أورفيوس» ؛ ففي هذه السوناتة يوظف ريلكه كل العناصر الأسطورية الأساسية في أسطورة أورفيوس . فأورفيوس هو الفنان الرباني الذي سحر الوجود بموسيقاه ؛ وهو الذي ناصبته النساء العداوة وقضت عليه باستثناء رأسه وقيثاره اللذين ظلّا يرددان ترانيمهما على الدوام . فريلكه بهذا التوظيف لا يزيد شيئا عما قدمه أوفيد في كتابه التحولات . قال ريلكه :

« بيد أنك أيها الرباني ، ظللت بصوتك حتى النهاية  
وحيثما كنت محاصرا بحشود باخوس الشريرات الحفريات  
انبثق صوتك لتتعالى موسيقاك الجميلة بإحكام  
على أصوات الشريرات المدمرات  
ما جرّوت واحدة منهن على تحطيم رأسك وقيثارك ؛  
بيد أنهن تكالبن عليك بغيط ، وكل الأحجار المديبة التي  
صويتها نحو قلبك تحولت (إلى حجارة) ناعمة الوقع  
لدى ملاستها لك ، وغدت كلها أسماحا تصفى لموسيقاك .  
وفي النهاية لقد سحقناك وحطمتك مدفوعات بحقدهن ،  
في حين كانت ترنيماتك الموسيقية تسحر الأسود  
والصخور والشجر والطير . . . » (٤٦) .

ولعل اللبسة الشخصية الخاصة التي يضيفها ريلكه إلى المادة الأسطورية في هذا السياق هي إشارته إلى أن الشعراء هم ورثة أورفيوس ، فقيد الطبيعة ، وأنهم الآن - بسبب غيابهم وفقدانهم - القادرون على سماع الترنيمات السحرية الصادرة عن الطبيعة ، كما أنهم المعبرون عنها بفهم :

« أنت أيها الإله المفقود ، أنت الأثر اللامتناهي  
فقط لأن الأعداء مزقوك وشتوك  
أصبحنا الآن المستمعين و (أصبحنا) فم الطبيعة  
الذي يعبر عنها » (٤٧) .

وقرب من هذا التوظيف المباشر لمادة الأسطورة القديمة ما جاء في السوناتة الثالثة عشر من الجزء الثالث (٤٨) ، حيث يحرص ريلكه أورفيوس على اللحاق بيوريديس والالتقاء بها في عالم الأبدية ؛ وهو الحلم الذي طالما تشوف إليه أورفيوس الأسطوري :

« كن سابقا كل وداع ، كأنه وراءك  
كالشتاء الذي يزول الآن ؛  
إذ بين الشتاءات شتاء لا نهائي  
يحتمله قلبك .

أبدا كن معنا مع يوريديس - اصعد أكثر غناء  
اصعد أكثر ترنما ، عائدا إلى العلاقة الصافية  
هنا بين الأشياء الزائلة ، وفي أرض الصيرورة  
كن كأسا مغنية ؛ كأسا تحطمت من الغناء » (٤٩) .

ومن التحويلات البسيطة التي يقدمها ريلكه على مضامين الأسطورة الأصل تأكيد عنصر الرباني في الأسطورة القديمة ، فغناء أورفيوس الأسطوري الذي كان يسحر الجمادات والأحياء هو من طبيعة ربانية خاصة ، لا يقوى عليه إلا إله . أما الإنسان فإنه سيظل عاجزا عن التغلغل في ثنايا الغناء الدقيقة ، وإذا غنى فنلؤه يبقى مجرد رغبة أو وسيلة لاستدراج منفعة أو شيء يهوى تحقيقه . وبسبب عجز الإنسان عن اقتحام الوجود من خلال هذا الغناء الرباني سيظل دائما يتطلع إلى

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل  
خرج العاشق إلى عشيقته يجامعها للمرة الأولى  
يتقدمه إله يهيم السرير  
ترافقه إلهة تفك زناها » (٤٣) .

وعند أدونيس إلى المزج بين التصورات الأسطورية الأورفية الخاصة بالخلق وظهور الحياة وبين قضية الخلق الفنى الخاصة بالخلق من خلال التعامل مع اللغة . والنموذج التالي الذي يتحدث فيه عن بداية الكون وظهور الحياة يجسد هذه الظاهرة :

« كان اسمها يسير صامتا في غابات الحروف  
والحروف أقواس وحيوانات كالمحمل  
وكان الهواء راقعا والسماح ممدودة كالأبدى  
فجأة أوقى نبات غريب واقتراب الغدير الواقف وراء  
الغابات » (٤٤) .

## ٢ - الأورفية بين ريلكه وأدونيس .

الشاعر الألماني رينر ماريا ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) Rainer Maria Rilke خبير من يمثل النزعة الأورفية بروحها المعاصرة التي تجمع بين الملامح الأسطورية القديمة ورؤيا الشاعر الفكرية الخاصة . وقد تجسدت النزعة الأورفية لدى ريلكه في عمليتين شعريتين متداخلتين هما : مراثى دوينو Duino Elegies ، و أغنان إلى أورفيوس Sonnets to Orpheus . وقســد بين ريلكه في ملاحظاته حول هذين العمليتين السبب في تأليفهما ، كما بين العلاقة أو التداخل بينهما ، وأشار بشكل واضح جدا إلى ارتباط «أغان إلى أورفيوس» بخاتمة بحادثة موت فتاة صغيرة في عيد رأس السنة ، وهو الأمر الذي يوحى بالعلاقة بين هذا العمل الشعري وموت يوريديس زوجة أورفيوس الأسطوري ، التي كانت السبب المباشر في ظهور الحركة الأورفية القديمة :

« إنه ليهشنى أن لا تساهم «أغان إلى أورفيوس» في فهم المراثى ، برغم أنها - وهي لا تقل صعوبة عنها - تشتمل على الفكرة الجوهرية نفسها ، التي قدمتها المراثى . لقد بدأت المراثى مع عام ١٩١٢ ، ومضيت في تأليفها على شكل شذرات في أسبانيا وباريس حتى سنة ١٩١٤ ، وانقطعت عن التأليف فيها بسبب الحرب ، ثم استأنفت الكتابة فيها حتى أنهيتها مع عام ١٩٢٢ . لقد كان الشروع في تأليف المراثى الجديدة ، كما كان الانتهاء منها قد تم قبل كتابة «أغان إلى أورفيوس» ، مع أن العمليتين فرضا نفسيهما على في الوقت نفسه . وكان الشروع في كتابة «أغان إلى أورفيوس» قد بدأ دون إرادة مني ، وذلك بسبب وفاة فتاة في سن مبكرة . . . . وقد كان ارتباط تأليف «أغان إلى أورفيوس» مع موت الفتاة سببا في الاقتراب من المنبع الأساسي لأصل العمليتين ؛ فهذا التزامن دافع آخر من الدوافع التي تجعلنا نشارك بحقق الأموات الذين ذهبوا والذين سيأتون ، نحن المنتسبين إلى هذه الأرض وإلى هذا الزمن لا يموتنا ، ولو للحظة ، عالم الزمن ، ولنا محجوزين بأطره . نحن باستمرار ننساب إلى أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين يأتون - ظاهريا - بعدنا » (٥٠) .

ولعل أوضح توظيف لمضامين أسطورة أورفيوس لدى ريلكه هو ما يلاحظ في السوناتة السادسة والعشرين من القسم الأول من «أغان إلى

إله الوجود المطلق ليضفي عليه الحركة (أو التحول) بين قطبي الوجود المادى (الأرض) ، والروحانى التسامى (أى النورانى) :

« إله قادر على ذلك . ولكن قل لى كيف

يقوى الإنسان على اللحاق به عبر القيثارة الضيق ؟

عقله متصدع ولا معبد لأبولو على تقاطع طريقى قلبه .

الأغنية ، كما تعلمها ، ليست رغبة

ولا استدرجا لشيء يمكن تحقيقه فى النهاية

الأغنية وجود (وجود) سهل بالنسبة للإله

ولكن متى يتحقق وجودنا نحن ؟ ومتى

يسبح الله علينا الأرض والنجوم

أيا الفنى — ليس ذاك ما نحب ، حتى ولو تصعد

الصوت من داخلك ليفتح فمك — تعلم

كيف تنسى الأغنية المفاجئة : لأنها سوف تتلاشى

الغناء الحقيقى نفس مختلف

إنه نفس من أجل ذاته

إنه عبق (تفرج) فى الله . إنه ربح » (٥٠) .

والحقيقة أن الفكر الأورفى لدى ريلكه فى «أغان إلى أورفيوس» و«مرائى دوينو» لا يتجسد من خلال هذه التوظيفات المباشرة لبعض ملامح أسطورة أورفيوس الأصل ، بل فى التعبير عن الفكرة أو الرمز الجوهري الذى يمثله هذه الأسطورة ، أى فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمى الحياة والموت ، لمعانقة الأبدية التى تتشكل منها . فأورفيوس الأسطورى الذى اجتاز النهر الفاصل بين عالمى الحياة والموت يجسد بمنطق أسطورى محض فكرة تكامل الوجود بوجهيه : الحياة والموت . وهذه الفكرة نجدتها محورا أساسيا فى عمل ريلكه المشار إليهما . فمما كتبه ريلكه ردا على أسئلة من مترجم عليه البولندى ، جاء ما يلى :

«نحن أبناء هذه الأرض وهذا الزمن (الحاضر) ،

لسنا — ولو للحظة — مقهدين بعالم الزمن ، ولسنا

محدودين بآطره . إننا — دولما توقف — ننساب

لتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين —

ظاهريا — يأتون بعدنا . . . » (٥١) .

وفى السياق نفسه قال : «إن تأكيد أن الحياة والموت هما شيء واحد شأن أساسى من شؤون المرائى ، والاعتراف بواحد وإنكار الآخر هو تحديد يسوق إلى نفى الأبدية . الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الوجه الذى يختفى فى الجهة الأخرى : علينا أن نحقق السوى الكامل بوجودنا ، الذى هو أرضنا ، فى مجالين غير منفصلين» (٥٢) .

ولعل اللمسة الخاصة ، والإيجابية ، التى يضيفها ريلكه إلى تصور الاختراق الأورفى الأسطورى ، هو تحديده لطبيعة هذا الاختراق ، أو هذا الانتقال ، فعملية التحول ليست مجرد انتقال آلى من عالم إلى آخر ، أى من الحياة إلى الموت ، أو من الموت إلى الحياة ، فكل تحول أو انتقال تجربة وجودية خاصة ، تضاف إلى تجارب الذين تحولوا مثلنا فى عالمنا الأرضى : «فمن خلال تشكيلاتنا الترابية ، ليس بالمعنى المسيحى ، بل بمعنى وعينا الأرضى — الدنيوى — المبارك ،

لا بد أن نقدم ما نراه أو ما نلمسه الآن إلى ذلك الدوران الواسع الأوسع . . . . . إن الطبيعة ، أى الأشياء التى نتحرك من خلالها ، والأشياء التى نستخدمها ، مؤقتة وهالكة ، ولكن مادنا موجودين هنا فلها — أى أشياء الطبيعة — ممتلكاتنا ، وإننا تشاركنا معرفة أحزاننا وسرورنا ، كما كانت سابقا محل ثقة أسلافنا . من هنا فإنه من المهم ، ليس فقط أن لا ندوس على كل شيء أرضى ونحترقه ، بل علينا — ذلك لأنها تشاركنا زمينتنا — أن نقبض على هذه الظواهر وهذه الأشياء وأن نحولها (يستخدم ريلكه كلمة «تحول» بمعناها التناسخى) بتفهم محب وواع . نحوها ؟؟ نعم ، لأن من واجبنا أن نطيع فى أنفسنا هذه الظواهر الأرضية المؤقتة الغائية ، ذلك لأن وجودها الجوهري سوف يظهر فيها بشكل غير سرى . إننا نحلُ اللامرئى . إننا ننتزع بجنون المرئى من عسله (أى الظاهر من هذا العسل) لنجعله فى القفير الذهبى العظيم الذى لا يرى . إن «مرائى دوينو» ترينا عمل هذه التحولات الدائمة للمحبوب من المرئى المحسوس إلى اللامرئى الخيوى المتذبذب فى طبيعتنا ، التى تقدم ترددات جديدة إلى محاولات الكون المتذبذبة (ولأن العناصر المختلفة فى الكون لا تزيد من كونها درجات متفاوتة من التذبذب فلها — بهذه الطريقة — لسنا فقط فى صدد إعداد قوى جديدة من نوع روحانى خاص ، بل — ربما — فى صدد إعداد مواد جديدة ، معادن جديدة) . وهذا النشاط التحولى معزز بشكل فردى ، ومحث عليه من خلال الاختفاء السريع من هذا الكثير المرئى ، الذى لا يبدو أنه سيستبدل» (٥٣) .

وهذه الملاحظات الثرية ، التى اضطر ريلكه إلى تقديمها بسبب الصعوبة القصوى التى استشعرها قراءه فى عمله : «أغان إلى أورفيوس» و«مرائى دوينو» ، هى خلاصة لكثير من قصائده المنشورة فى هذين المجلدين . لقد أكد ريلكه فى هذين العملين فكرة التحول فى عالم الأشكال ، وهى الفكرة التى عدت محورا أساسيا من محاور الفكر الأورفى القديم . ومن أمثلة قصائده التى تؤكد هذه الفكرة ، والتى ترتبط ارتباطا مباشرا باسم أورفيوس ، السوناتة الخامسة من الجزء الأول :

« لا تقم نصبا تذكاريا له

دع الوردة تزهر كل عام من أجله

ذلك لأنه أورفيوس فى تحولاته فى هذا وهذا » (٥٤) .

والتحول ، بالنسبة لريلكه ، هو القانون العام الذى يستوعب الكون فى إطاره ، فالكون فى تحول دائم مستمر . لكن هناك فى إطار هذا التحول العام تحولات ذات مدى أضيق ، تستوعب الكائنات والأشياء فى إطار التحول الكون العام . فالكائنات والأشياء تتحول لتحقيق ذاتها ، ولتتدرج فى سلم التسامى الأكثر شفافية :

« كذلك يتحول العالم سريعا

كأشكال الغيوم

عائدا للأزلى القديم

فوق التحول والمسير

أبعد وأكثر حرية » (٥٥) .

وفى خضم حركة التحول فى الأشكال تسود روح كلية توحد بين الكائنات المتحولة ، وكل كائن له زمنه الخاص الذى يستوعب فى الزمن الكلى المطلق :



« أنى على الروح تلك التى تستطيع أن توحد بيننا  
وذلك لأننا حقيقة نعيش فى الأشكال  
وبخطوات قليلة نمر عقارب الساعة  
جنباً إلى جنب مع يومنا المطلق » (٥٦) .

والكائنات المتحولة المسافرة فى حركة لا نهائية فى عالم الأشكال لا بد  
أن تنظم مدة ما فى عالم التراب - الموت - لتشرى التربة ، تهبوا  
لانطلاق حيوات جديدة ، دوغما حسبان للمعاناة التى تعانيتها فى هذه  
الحركة :

« علينا أن نتعامل مع زهرة وورقة جنب وثمره  
إنها لا تتكلم فقط لغة السنة الواحدة  
من الظلمة يبتقى التجلى ذو الألوان  
ممتلكا شعاع خيرة الموق الذين يبعثون الحياة  
فى التراب

ما الذى نعرفه عن إسهامهم فى هذا ؟  
لقد مضى زمن طويل وهم يعجنون التراب بنخاعهم  
ويتخللون ، ويتخللون عجينة التراب بنخاعهم الحر  
والسؤال الوحيد هو : هل يفعلون ذلك عن طيب خاطر  
أم أن هذا ثمرة أتعاب العبيد المثلثين  
تندفع إلى الأهل ، ملتصقة بنا ، إلى أسبادهم  
هل الأسباده هم أولئك الذين يتعانقون  
مع الجدور ، ويمحوننا بفيضهم هذا  
الشيء المجهين المتخلق من القوة البكر والقبلات » (٥٧) .

وراء كل كائن «أنا» أو «جوهر» أو «ذات» خاصة تتداخل مع  
ذوات الآخرين ، ولذلك تبدو أحيانا كأنها على معرفة أوصلة بها :

«إننا نستششق حالنا خارجا ويعيدا  
من جدوة إلى جدوة نعطي رائحة أخف  
وفى الحقيقة طالما يقول واحد منا : مالنا ؟  
إنك تمكث فى دمي ، وهذه الغرفة ، وهذا الريح  
ملآن بك . . . . . لكن ما الفائدة ، إنه غير قادر على أن  
يبقينا

فلنحزن نزول فيه وحوله » (٥٨) .

ويأتى ريلكه على جوهر الفكر الأورفى الخاص باستمرارية الوجود فى  
إطار من المعاناة بين قطعي الحياة والموت ، من خلال عملية التوالد  
والتناسل . وخلافا لما جاء عند أوفيد ، الشاعر الرومانى الذى جعل  
أورفيوس ، بامتناعه عن الزواج ، يحجم عن الدخول فى ميكانيكية  
الوجود أو الظهور من خلال الجنس أو التزاوج ، فإن ريلكه رأى أن  
استمرارية الوجود لا تتحقق إلا من خلال التلاصق والعناق . فمن  
خلال إيماني - التزاوج - يتغلل المكان ويتراكم فى الكائنات التى تنقله  
هى كذلك وتخفيه بنعومة . والأبدية لا تتحقق إلا من خلال هذا  
العناق الذى يهيء الفرصة لرحيل الأنا ، حالما يبدأ الآخر بتشكيل  
فيها :

« أنتم الذين تزولون فقط لأن الآخر  
يقوى . أنتم أسألكم هنا . إننى أعرف  
لماذا تتلافون بمثل هذه السعادة  
ذلك لأن العناق يستمر

لأن المكان لا يزول ، المكان الذى  
بنعومة تخفونه ، ولأنكم وراء هذا  
تتحسسون البقاء النقى . هكذا تترقبون الأبدية  
تقريبا من العناق » (٥٩) .

ومثل الأورفيين القدماء يؤكد ريلكه فكرة تصعد الأنا فى سلم  
التحول المتسامى ، أو العلو إلى الفضاء الخارجى ، فتخسر الأنا فى  
نزوعها هذا خواصها التى اكتسبتها فى دورة وجودها الأرضى :

« أما الأشياء الجميلة  
فمن يقوى على إبقائها ، فاستمرار يبين الظهور  
على وجهها ويزول ، كالندى من عشب الصباح  
هكذا يفترق هنا مالنا ، كالحرارة من طعام  
ساخن . آه ، أيتها الابتسامة ، إلى أين ؟ أيتها النظرة  
المقلوبة .

يا موجة القلب الزائلة الدافئة والجديدة ،  
ويل ، إننا كل هذا . أما للفضاء الذى ننحل فيه  
طعمنا » (٦٠) .

ولعله من هذا المنطلق يمكن فهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع  
الفضاء الخارجى ، فالفضاء ، كما هو الحال لدى الكتاب الأورفيين ،  
وبخاصة كما جاء عند هيروقليطس والفيتاغوريين (٦١) ، يمثل مرحلة  
التسامى الأخيرة التى تتوجه إليها الأنا :

«الفضاء الخارجى باستمرار يتداخل بصفاء مع وجودنا ؛  
يتوازن معه ، فى حين يبتقى وجودى بلفاف .  
وكم من هذه الفضاءات قد أصبح متداخلا معى  
وكم من الأرياح غدت وكأنها ابن لى  
هل تعرفى ، أنت أيها الفضاء المعتل بالامكان  
الذى كانت مرة أمانى  
أنت مرة لحاء ناعم ، ومرة محيط لكلمات وأوراقها » (٦٢) .

ومن المنطلق نفسه تفهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع الملائكة  
بوصفهم كائنات من هذا العالم المتسامى :

« وهل يمسك الملائكة  
فقط بألمهم ، بما يفيض عنهم  
أم أن هذا يحدث أحيانا ، وكأنه فى غفلة منهم  
قدر ضئيل من وجودنا عندهم ؟ وهل نحن  
نكاد نمتزج فى ملاحظهم ، كالغموض فى وجوه  
النساء الحبابى  
إنهم لا يعون هذا  
نتيجة لعودتهم المحمومة إلى أنفسهم » (٦٣) .

والحقيقة أن معنى الملاك ، فى شعر ريلكه ، يقترب من معنى الشبح  
فى معناه الأورفى القديم . فالملاك بمفهوم الشبح قد يعنى الجوهر الحى  
الذى يفتقر من شكل إلى شكل فى سلسلة التحول اللامتناهى .  
فالملاك ، أو الشبح ، هو الممثل ، أو الملاحب ، الذى يتمم  
الأشكال - على خشبة مسرح الوجود :

« وعندما أحس بالرجبة  
فى أن أنتظر أمام مسرح اللعبة ، كلا ،

بل أحقق فيها مليا حتى لتخطى نظرى في النهاية ،  
ملاك هناك في هيئة لاعب يظهر ويرفع الستار  
وعندئذ يتحد ما فسخناه  
دائما بوجدنا . عندئذ يطلع  
من فصولنا سير  
التحول بأكمله ، متخطيا وجودنا  
يلعب الملاك عندئذ « (٦٤) » .

وقد خلس ريلكه ، من خلال تأكيد فكرة التداخل الحاصل من  
السفر في عالم التشكل ، والمتجه دائما نحو التصعد والتسامى — خلص  
إلى بلورة فكرة التمرى أو مرحلة المرأة . فالسفر في عالم التشكل ،  
والدخول في دورة التجليات ، يتحولان في النهاية إلى مرة . والمرأة في  
هذا السياق تعنى الشكل الذى يتجل من خلاله الكائن ؛ «الأناء»  
القابعة وراءه ، في لحظة زمنية ما ، وفي مكان ما . والشكل هنا غير  
مرتبط بالوجود الحيوى للأناء أو الجوهر ؛ فهو أى شكل تتجل فيه الأناء  
في تنقلها أو سفرها في عالم الأشكال بين إطارى الظهور — الحياة —  
والكمون — الموت أو التحجر « (٦٥) » . وفي الفقرة التالية يجسد ريلكه  
عملية التحول التى يمر فيها الكائن الحى ؛ فعل مستوى الوجود  
الإنسانى تمثل هذه العملية في التحول من مرحلة الحيوية والانفعال  
(السعادة والمواظب . . .) إلى مرحلة المادة المتحجرة (سلاسل  
الجبال) ، وأخيرا إلى مرحلة المرايا (مرحلة التجلى والكشف) :

« أيها السعداء منذ الزمن الباكر ؛ يا عاشقى الخلق ؛  
باسلاسل الجبال ؛ أيها السلاسل بلون الفجر الوردى  
منذ القدم ؛ يا لقاح الألوهة  
ومفاصل الضوء ؛ أيها المعرات والدرجات والعروش ؛  
يا أجواء الحقيقة ، ويا دروع السعادة ؛  
أيها العواطف المعاصفة الأخاذة ؛ وفجأة  
عل حدة : المرايا ، تلك التى تخلق من جديد  
في وجوها سحرها المتيق عنها —  
لأننا نحن ، عندما نشعر ، نتبخر . آه « (٦٦) » .

وفي مسيرة الكائن ، أو الأناء القابعة فيه ، تفقد العيون ما أبصرته ،  
وما وعته الأناء المبحرة في عالم التجليات ؛  
« ما أبصرته العيون مرة في الوهج الذى تفحم  
بطيئا في المواقف — وهج عيون الحياة —  
قد فقد إلى الأبد  
والأرض آه — من يعرف خسائرها « (٦٧) » .

والمرأة تختزن التجليات التى بدأ فيها الكائن ، أو الأناء القابعة فيه ؛  
« كما هو الحال أحيانا ، حيث تقبض الورقة (التي تمت للثمن)  
عل الضربة الصحيحة من يد السيد ، فإن المرايا  
غالبا ما تختزن الابتسامة المقدسة ، المشبعة بشفور  
الصبايا ، عندما يتاملن وحيدات حُلُوع الصباح « (٦٨) » .

والمرايا — بهذا المعنى — هى الشاهد الوحيد عل مرور الكائن في  
عالم التجليات ؛ وهى الجزر الماثلاث في الزمن السرمدى ، والفراغ  
اللامتناهى :

« المرايا عل معرفة بحقيقتك عل نحو لم يعرفه أحد من قبل  
أنتن (المرايا) فجوات في الزمن ، مملوءات بلا شيء

إلا بقيوب الغربال  
أنتن (المرايا) المبعثرات القاعة الفارغة  
عندما يقتحم الظلام طاغيا كالغابات « (٦٩) » .

لكن مرحلة التمرى أو المرأة ليست عامة للكل ، كما يرى ريلكه ؛  
فهى مرحلة لا يدخلها إلا الخاصة أو من هو مهيأ لها . ولعل ريلكه  
يرجع ، مرة أخرى ، إلى فكرة التسامى الأورفية ، وهى الفكرة التى  
تتضمن أن التسامى بعيد المثال ، لا يصل إليه إلا من استطاع التطهر  
في العالم المادى الثقيل :

« أحيانا تكن (المرايا) مملوءات رسما (لوحات)  
قليلة تبدو أنها دخلت عالمكن  
وقد صددتن الآخرين هنكن في حياء  
ولكن أجملهن سوف يبقى ، وعل مرأى من خدودهن  
المصنونات بتغلغل نرسيس الطليق « (٧٠) » .

والشيء الجوهرى الذى يميز أورفية ريلكه هو الطابع الوجودى  
الواضح ، الذى يجعل لأفكاره قيمة خاصة ، بحيث تبعده عن الحس  
العبرى أو العدمى . وفي الصفحات القليلة السابقة أشير إلى الإضافة  
الجوهرية التى تضيفها الدورات الجديدة في عالم التحول المستمر إلى  
الحيرة الإنسانية أو المادة المتجددة . لكن الشيء الأكثر أهمية في أورفية  
ريلكه هو هذا الإحساس بالتمييز الإنسانى في خضم الدورة المتعددة  
بلا نهاية ؛ فالإنسان ، برغم كونه خاضعا لدورة التجدد والفناء أو  
الانتقال ما بين التراب والسماء ، يبقى متميزا عن بقية الكائنات  
الأخرى :

« آه يا شجرة الحياة ، متى يجين الشتاء ؟  
نحن لسنا متشابهين ، لسنا كأسراب الطيور  
حارفين ، مسبقين ومتأخرين  
نرتفع بأنفسنا إلى الرياح  
ونسقط عل مستنقع بلا شفقة .  
فنحن نعى الإزهار والتيس في وقت واحد  
وفي مكان ما مازال الأسود تسير  
ونجهل كل ضيق مادامت في عزها « (٧١) » .

الحس الوجودى لدى ريلكه يتميز عن الإحساس المعتم الذى قدمه  
الأورفيون القدماء ، وبخاصة أوفيد ؛ فالرعب من مواجهة المصير —  
الموت — للمرة الثانية ، والسير في نهر الدم الإلهى القديم ، لا يثنى ،  
في رأى ريلكه ، الأناء القابعة وراء الكائن — الإنسان — عن التورط في  
لعبة الحياة ، والتنقل في عالم الأشكال :

« بل إنه يريد أن يظهر ، وبخفة يعوّد نفسه  
عل قلبه الدافئ ، حيث يقبض عل ذاته ويبدأ هناك « (٧٢) » .

فالأناء ، أو الجوهر القابع وراء حركة التشكل ، يعود نفسه عل  
الرعب والخوف ، ويتألف معها ، لمعايشة تجربته الخاصة ، وليخلق  
تاريخه الخاص ضمن الزمن اللانهائى من تاريخ أسلافه :

« هو الجديد الخائف ، كيف بدأ يتشرب  
بالحوادث الداخلية ذات المستوى المحيط  
منحنيا إلى الحد الأقصى ، ورازحا تحت النمو الخائف » .

الفكر الأورفي ، بل تتعدى ذلك إلى درجة التقارب في الرؤيا الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية . ولعل هذا التقارب راجع إلى الاتفاق في الاتجاه الفلسفي العام لدى الاثنين ، وبخاصة في إطار تيار الفلسفة الوجودية . فأدونيس - بحكم تخصصه في دراسته الجامعية الأولى - كان حل صلة بهذا التيار الفلسفي ؛ ولعل ريلكه كان قد اجتذبه بآرائه وشاعريته . والجدير بالذكر هنا أن ريلكه كان واحداً من الشعراء والمفكرين الغربيين الذين حازوا اهتمام جيل أدونيس وأصدقائه . ولعل أدونيس كان على صلة مباشرة بشعر ريلكه ، سواء من خلال الترجمات ، أو من خلال ما نشره ريلكه نفسه في اللغة الفرنسية .

ومن الأشياء التي تستوقف الدارس أن أورفيوس أدونيس ، الذي أبرزت ملاحم في القسم الأول من هذه الدراسة ، شبيه - إلى حد بعيد - بأورفيوس ريلكه . وما يذكر هذا التشابه في رسم صورة أورفيوس أقوال أدونيس التالية :

«غارقا تحت جلدي  
لابساً ملحه وشعوبه  
غير أني كلام الطبيعة  
عاليا عاليا كالجبال ...» (٧٦)

«بغثة صار بيني وبين الطبيعة  
لغة ورسائل ؛ صار الهوا  
درجا ، صرت أمشي  
سالحا في ثياب الطبيعة» (٧٧)

فهذا الوصف يذكر بوصف ريلكه الذي هد فيه أورفيوس فقيد الطبيعة ، وجعل من الشعراء ورثة له ، يتحدثون بلسانه .

ومن جوانب الاتفاق بين أدونيس وريلكه تلك الجوانب المتعلقة برؤية وضع التجربة الإنسانية في الوجود ؛ فقد أكد ريلكه تاريخ الرعب الكامن في الذاكرة البشرية من جراء ممارسة الإنسان للتجربة الوجودية . وتعبير «نهر الدم الإلهي» الذي تكرر في شعره له - في هذا السياق - دلالة خاصة . ومثل هذه الرؤية للتجربة الإنسانية واضح جدا في شعر أدونيس :

«تفتح الأرض خطاها معي  
- معي غضب الأرض ، هواها ، سطوحها الخشبية  
والدم السيد ، الدم الأمر ، الطالع من حفرة الزمان  
القضية» (٧٨)

«من أين أتيت ؟  
- من أرض الموت ، من أجران الدمع أتيت» (٧٩)

«كيف أتيت  
جئت في قافلة الرعب ورايات الجنون  
في بقايا فأسى المنكسرة  
مرهقا يحمل تاريخ الفصول» (٨٠)

ومسيرة الإنسان في شعر أدونيس هي مسيرة الإنسان نفسها في شعر ريلكه ؛ إنها التنقل في الأشكال ، والتحول اللانهائي بين قطيع ، الحياة

وأحب ترك بريته ، وغورز  
جلوده في بداية قوية  
حيث ولادته كان قد تخطاها ، حاشقا  
هبط في الدم الأكثر قلما ، في الأودية السحيقة  
حيث الرعب لم يزل شعبان من آباءه  
وكل غيف عرفه ، أوما إليه ، وكأنه حل اتفاق معه .

«بل المرعب ابتسم له . . . . . ونادرا  
ما ابتسمت بهذه العلوية ، أيتها الأم ، وكيف  
باستطاعته ألا يحب الحياة التي ابتسمت له . قبلك  
أحبها ؛ إذ عندما رحمت تحملينه  
كانت حياته في المياه منحلة ؛ المياه التي تجعل البذرة  
أخف» (٧٣)

ومثل الوجوديين الآخرين لا ينكر ريلكه طابع العناء الذي يتحتم حضوره في إطار احتكاك الكائنات . . (البشر) ، واقترابهم من تخوم بعضهم بعضا :

«أما نحن ، فعندما نظن أننا صوب هدف ما بكليتنا  
نحس بالآخر يضغط علينا ، العناء  
أول ما يصيبنا . ألا يقترب  
المحبون أبدا  
إلى التخوم ، واحدكم بالآخر ، ويمنون  
أنفسهم بالمسافة ، والبيت  
حسانا نشعر بذلك ؛ فالإنسان بوضوح  
شديد معنا ، نحن الذين لا نعرف من حدود الشعور  
الأسطحة الخارجى» (٧٤)

وأخيرا فإن أورفية ريلكه الوجودية تتجسد في إصراره على المواجهة ، برغم الرعب والعناء ، وبرغم عبثية التنقل بين الأشكال ؛ ففي مسرح الوجود هناك الكثير الذي يستحق البقاء والتضحية :

«ولا أريد هذه الأئمة نصف الملائة  
أفضل اللعبة ؛ إنها مليئة . ساحتم  
الجسد والشريط ووجهها الخارجى . إننى قاعد هنا  
حتى لو انطفأت الأنوار ؛ لو  
قبل في ما من شيء آخر - حتى لو هب من المسرح  
الفراغ مع النسمة الدائنة  
ولو لم يظل من أبائى الموتى  
أحد معي ، ولا زوجة ، حتى  
ولا ولد بعين السمراء التي تحول .  
مع هذا ساقى ؛ فهناك أبدا شيء للمشاهدة» (٧٥)

\*\*\*

لقد تبين للدارس في القسم الأول من هذه الدراسة مدى صلة أدونيس بالتصورات الأورفية القديمة لدى أوفيد بخاصة ، ولدى الحركة الأورفية بعامة . والجزئية المتبقية من هذا القسم الثانى تخصص لكشف العلاقة بين أدونيس والأورفية الحديثة ، ممثلة في الشاعر الألماني ريلكه .

إن الصلة بين أدونيس وريلكه لا تقتصر على مجرد الاشتراك العام في

والموت ، أو بين الحجر والنور :

« مهيار

جسر إلى المهبط حتى السحر والشقاء

في الجسد الأرضي ، أو في جسد السماء

..... جسدي هنا ، جسدي هناك ساحر

صوت يثن بلا صدى

يرتاد بفتح المدى

هو المدى

فصلته جراحة البروق عن الدمع اللزج الهزيل

جسدي قباب الأرض ، والنهر المسافر ، والنخيل» (٨١).

ويتفق أدونيس مع ريلكه في تصور أن الصلة وثيقة جدا بين الحياة والموت ، وأن الفرق بينهما أبسط مما يظن . فقول ريلكه : «إننا دوغما نوقف نسب لتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين — ظاهريا — يأتون بعدنا» (٨٢) ، أو قوله : «الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الذي يحنى بالجهة الأخرى» (٨٣) ، يعد نظيرا لقول أدونيس الذي صاغه بكثافة التصوير الشعري :

« لو قبلتم الحجار ، لو شهدتم —

فتحت كل حجر غدِير

من دمه

والزمن المعصر الملان

بجرحه رباه»

غنت ، فكل نخلة خريف

يكي

وكل صخرة سحابة» (٨٤) .

ويكاد أدونيس أن يوظف تصورات ريلكه نفسها ، الخاصة بالمسافة بين الشجر والنمو . فالتساؤل الذي طرحه ريلكه عن سر نشوء الحياة ، وتصوره أنها آتية من «الموت الذي يبعثون الحياة في التراب» ، الموت الذين «قد مضى عليهم زمن طويل وهم يمجنون التراب بنخاعهم ، ويتخللون عجبته بنخاعهم ...» (٨٥) — هذه التصورات نفسها تأتي عند أدونيس بتحوير بسيط :

« ليدخل (أي الشبح)

تحمله المسافة المنفوعة كالحل ، فيما تحت العشب وقشرة التراب

المسافة المزروعة بالتداء وجث الصوت

المسافة المحفورة في الحللا الأرضية ، حيث تحول طبقات

الصخر أرائك وعطاط» (٨٦) .

«سكنت كل عتبة

ألفُ بين الصخر والنبات» (٨٧) .

والفرق بين ريلكه وأدونيس في هذا الصدد هو أن الأول يستند مهمة الخلق وقوة النمو إلى الأسياد الخلاقين ، أولئك الذين يقعون دائما في التخوم الضيقة الحرجة بين الموت والحياة : «هل الأسياد هم أولئك الذين يتعانقون مع الجذور ويمتحنوننا بفيضهم هذا الشيء المجهين المتخلق من القوة الحجام والقبالات؟» (٨٨) . في حين أسند أدونيس مهمة الخلق وسر النمو إلى الطاقة الحيوية الكامنة في مادة الكائن الحي

\* من معاني كلمة «بابة» السحاب . انظر لسان العرب مادة «وب» .

أو الشبح ، كما يسميها ، ويتفاضى عن التمييز بين الأسياد والعبيد ، الذي قدمه ريلكه .

وفي سياق فلسفة التحول يلتقي أدونيس مع ريلكه في تصوره للعلاقة بين الكائن الحي (الإنسان) والمكان ؛ فقد أشير في الحديث عن ريلكه إلى تصوره أن المكان يرتحل مع الإنسان أو من خلاله ليدخل عالم الأبدية ، وأن الإنسان ينقل المكان ويغنيه بنعمة في رحلة السفر بين الأشكال . وتتردد هذه الفكرة نفسها كثيرا لدى أدونيس . ومما قاله في هذا الصدد في كتاب التحولات والهجرة :

« الجسد يعلم الفضاء كلامنا

الجسد يتجوف ويخصن الأرض» (٨٩) .

وقوله :

« أرض تعرض نفسها على

تنهض في جسدي ، تومئ وتنحن» (٩٠) .

وقوله :

«أرض تعرض نفسها على

تهتف أن أرش سحر ماء أزرق

عل غيرها من الأرض

وأتركه في سبات إلى آخر الدهر — آمين» (٩١) .

ويلور أدونيس الفكرة نفسها في مرحلة متأخرة ، وبدا أكثر اقترابا من ريلكه عندما قال في «المسرح والمرايا» :

«حيث لا يعرف الدخان

أن بين الحقول

وينابهي الحفية

سقطت جثة المكان

في دهايزها الأبدية» .

أو قوله من القصيدة نفسها — «مرآة الطريق وتاريخ الفصون» :

« حضنت الحريق

وقشرت المكان ، جعلت المكان

زهرا يقرأ الطريق

والخطى ترجمان» (٩٢) .

والدارس يتساءل عن العلاقة بين أقوال ريلكه الخاصة باحتمال خلق العناصر الجديدة من جراء أرحال المكان في مرافقه لمسيرة التحول اللانهائي في الكائن الحي ، وقول أدونيس التالي ، الذي يتضمن إمكانية تألف الكائن الحي مع العناصر ، وفتح جسر التأخي بينه وبينها :

« آخيت وجهي مع العشب

واستسلمت خطاي

لحنين المرايا

ورأيت العناصر تبكي وتفتح جرح الاخوة بيننا» (٩٣) .

ولعل أدونيس في التقائه مع الأورفيين القدماء في مسألة أرحال الجوهر الحي (أو الأنا) في عالم التطواف اللانهائي قد اتخذ من شعر ريلكه نموذجا يحتذى على مستوى المضمون والأسلوب والخيال . فقد أكد ريلكه — أكثر من غيره من الكتاب الأورفيين — مسألة التطواف والتداخل مع الكائنات الأخرى في إطار من الفضاء اللامتناهي . وفي

قصيدة أدونيس «مرآة الطواف» التالية تبرز هذه المعاني في ثوب شعري جميل<sup>(١٠١)</sup> :

« بعد نار الطواف  
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاة  
سطعت شهوة العلو ، تسلفت حثيثي وناره ، ورحلنا  
عن بلاد نزاغة طحلبية  
في بساط الخليفة الشفاف  
وأنا اليوم نكهة كوكبية  
أتمرأى ، وأصهر الدهر مرآة انخفاف لوجهي العراق  
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح  
لسحر الأبعاد والأطراف »<sup>(١٠٢)</sup> .

والملاحظ أن أدونيس قد أكد أكثر من ريلكه فكرة مجاوزة مرحلة التمرنى أو المرأة ، وإن يكن في هذا التأكيد قد اعتمد على أفكار جزئية قدمها ريلكه في بعض قصائده . فقد أشار ريلكه إشارة هابرة إلى مرحلة ما بعد التمرنى أو المرأة في قوله التالي :

« أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة  
على حدة : المرايا التي تخلق من جديد  
في وجوهها سحرها المنبت عنها »<sup>(١٠٣)</sup> .

فقول ريلكه : « وفجأة على حدة : المرايا التي تخلق سحرها المنبت عنها ... » قد تبلور لدى أدونيس في حدد من قصائد « المسرح والمرايا » ، التي اتصفت بفسط كبير من الغموض . وقد جسدت هذه القصائد فكرة أساسية ، هي مجاوزة مرحلة التمرنى أو المرأة . ومما قاله أدونيس في هذا الصدد في قصيدة بعنوان : « مرآة الطريق وتاريخ الفصول » :

« لا خليج المرايا ولا وردة الرياح  
طالع في دمي ، في الحقول  
سابع في مدار الفصول »<sup>(١٠٤)</sup> .

فحركة الجوهر الكامن في الكائن الحي مستمرة في تطواف دائم ؛ فلا راحة في خليج المرايا - على أساس أن المرايا أو التمرنى المرآة الأخير لتطواف الجوهر في الكائن الحي - ولا ضياع أو فقدان للهوية في عالم الريح المتغير أبداً . وبالمعنى نفسه يقول أدونيس ، حيث يطور بشكل أوضح فكرة مجاوزة المرايا :

« من زمان عشقت الحجر  
وانجيلنا معا وافترقنا  
من زمان رأيت الحجر  
سرة ، والمرايا  
موعدا ، والتقينا  
وانجرحنا ، وغنا وقصنا  
وافترقنا ، وعدنا  
وأنا اليوم أنأى وأنفذ مما تقول المرايا »<sup>(١٠٥)</sup> .

وتبلور فكرة مجاوزة مرحلة المرايا أكثر قليلا في الفقرة التالية :

« وغسلت المرايا ، وحررت أعصارها ، مزجت المرايا  
والطريق وتاريخها ، وجعلت المزيج  
كيمياء العصور الجديدة »<sup>(١٠٦)</sup> .

وقد كانت هذه الفقرة البذرة الأولى التي نشأت منها قصيدة « كيمياء

القسم المخصص لريلكه من هذه الدراسة وردت إشارات كثيرة لمحمل هذه الدلالات . أما أدونيس فقد قال في هذا الصدد :

« الرأس والحوقة معا (ببقاع هادى) :  
لا أعرف النجوم ، لا تحدث الشيطان  
تحدث علامتان - الشمس والإنسان -  
وهما أنا أطوف ، كى أزلزل الحدود ، كى أحلم  
الطوفان »<sup>(٩٤)</sup> .

وفيما يتعلق بالتداخل والطواف في الفضاء قال :

« جسدى يترأى  
كالطريق المعلق ، ينهار ، يفتح أوراقه  
ويستنطق الفضاء »<sup>(٩٥)</sup> .

وتبدو الفكرة نفسها في قوله التالي :

« الجسد يعلم الفضاء كلامنا »<sup>(٩٦)</sup> .

وكما ارتبطت مسألة التداخل والطواف في الفضاء لدى ريلكه بإمكانية الالتقاء مع الملائكة والتمايز عنهم في الوقت نفسه ، ارتبطت المسألة نفسها لدى أدونيس بالنتيجة نفسها :

« أنتم أيها الملائكة  
الأطهار / المنفلدون / القواد / الحكماء ... الخ /  
الشمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة  
أن تعرفوا كيف تقولون وداعا  
بيننا بعد الروح  
بيننا الأعماق والسفر في فضاء الأعماق »<sup>(٩٧)</sup> .

ولقد أكد أدونيس في نزعتة الشعرية ، القائمة على الاعتقاد في التحول ، نزوع الجوهر في الكائن الحي إلى التماسي والتمرنى ؛ وهو ما يسمى بمرحلة المرايا في شعر أدونيس . وهذه الفكرة مستمدة من معتقدات الأورفيين القدماء ، الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائما من أجل التخلص من حبائل المادة الثقيلة ، أو من عالم الزوجة والربوبية ، ليتمرأى في الأعلى ، أو ليخزن ذاته في مرآة الخاصة . والفكرة نفسها تطفئ على شعر أدونيس . ولعل تسميته لعمله الشعري « المسرح والمرايا » ، وإن لم يكن العمل الوحيد الذي يجسد هذه النزعة ، آتية من هذا القبيل . ومما قاله أدونيس في هذا الصدد :

« وداعا أيها الجوهر الثقيل ، يارخامنا البشرى  
وليأت العابر الخفيف  
النهر ووجهه  
والريح وأطفالها  
ولتأت الأجنحة المليئة بالغيم »<sup>(٩٨)</sup> .

والحقيقة أن مثل هذا التصور ، مع التسليم بوجوده أصلا في الفكر الأورفي القديم ، يجعل من أدونيس مدينا بشكل أكبر لما قدمه ريلكه . فقول ريلكه : « إن المرايا غالبا ما تحتزن الابتسامة المقدسة المشبعة بشغور الصبايا ... » ، أو قوله : « المرايا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل / أتئن المرايا فجوات في الزمن مملوءات بلا شيء »<sup>(٩٩)</sup> ، أو قوله : « أيها السعداء منذ الزمن الباكر ، يا عاشقي الخلق / يا سلاسل الجبال ... / يا لقاح الألوهة / ومفاصل الضوء ... / أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة / على حدة : المرايا ... »<sup>(١٠٠)</sup> - وجد صدى واسعا في شعر أدونيس . ولعل

تجاعيد<sup>(١٠٩)</sup> . وأكد أدونيس فكرة التفرد (أو التوحدن) الوجودية ، القائلة بتحصن الفرد في حدود ذاته ، برغم أنه يعيش وسط الآخرين . فعلاقة الفرد مع الآخرين علاقة هامشية جدا ، تماما كهذا الوصف :

« أفتح وأطل  
أسمع أن حول أناسا يتناسلون ، يموتون  
يحاربون ، يحملون  
مع ذلك أعرف البشر كلهم  
أذكر

قابلتهم في واحة بين أفق - قرب سربق  
لكن لا تزاور بيننا  
الأشياء وحدها أراها وتران »<sup>(١١٠)</sup> .

وكما أكد أدونيس لفكرة العداء الحتمي ، على حسب المذهب الوجودي ، في عالم الحياة الإنسانية ، أكد كذلك فكرة مجاوزة هذا العداء من أجل مصلحة الوجود المستمر :

« نقذف أصواتكم بالحجار  
أصواتكم فوق جبيل دم حول جبيل غبار  
أصواتكم حصار  
لكنني محصن / بصوق / محرر  
برفضي الباري ، بانفجاري  
كأن المهيب ، أو كأن البركان  
باسم الغد الصديق  
باسم كوكب  
سميته الإنسان »<sup>(١١١)</sup> .

الترجس» ، التي تعد بلورة شاملة لفكرة مجاوزة مرحلة التمرنى . ففي دقة متناهية وغموض كبير حاول أدونيس أن يجسد حركة الجوهر أو الطاقة الحية في الكائن الحي نحو مرحلة ما بعد التمرنى أو المرايا .

والحقيقة أنه يصعب على الدارس أن يقدم التفاصيل الكثيرة عن موضوع هذه القصيدة في هذا المكان من هذه الدراسة . ولكن يمكن القول الآن إن فكرتها العامة تتمثل في محاولة الجوهر الكامن في الكائن الحي الدخول في دورة التجدد والانبعاث مجددا في دورة الحياة ، بعد بلوغه مرحلة المرايا المتسامية . والوسيلة الوحيدة المتوافرة أمامه هي أن يقتل المرايا ويدخل دائرة الوجود من خلال معبر الجنس<sup>(١١٢)</sup> :

« المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلق المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

في ركام العصور

ماحياً نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

.. وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها الترجسية

بالشموس ، ابتكرت المرايا

هاجسا بمحضن الشمس وأبعادها الكوكبية »<sup>(١١٣)</sup> .

وأخيراً ، لقد عبر أدونيس ، كما فعل ريلكه من قبل ، عن نزعة وجودية من خلال الأورفية . ولعل فكرة ظهور الغير من خلال الأنا من بعض ملامح هذا الالتقاء . وما قاله أدونيس ضمن تصورات الأورفية في هذا السياق قوله : « وأخذ جلدي يتهيا لسقوط كوكب آخر في

## الهوامش

(٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، والمجسة في أقاليم النهار والليل ، (الأنار الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م ، ٢ ، ص ٢٠٣ .

(٧) المصدر السابق ص ٢٤٩ .

(٨) Ovid, The Metamorphoses of Ovid, An English Version by A.E. Watts, North Point Press, p.240.

(٩) أدونيس ، المسرح والمرايا (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٥٠١ - ٥٠٢ .

(١٠) أدونيس ، محولات العاشق ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ١٩٢ .

(١١) أدونيس ، المسرح والمرايا ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٣٨٨ .

(١٢) المصدر السابق ص ٣٩٣ .

(١٣) المصدر السابق ص ٣٩٣ .

(١٤) Ovid, The Metamorphoses, pp. 241-242. راجع.

(١٥) أدونيس ، المسرح والمرايا ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٣٧٠ .

(١) راجع : جبرا إبراهيم جبرا ، النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط.ثالثة ، ١٩٨٢ ص ٤٠ .

(٢) راجع : أسعد زوق ، الأسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء النوزيون - منشورات مجلة أفق ، بيروت ١٩٥٩ .

(٣) راجع : Nazzer El-Azma, The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab: Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, Edited by Issa J. Boullata, Three Continents Press, Washington D.C. , 1980 , pp. 215-231 .

(٤) راجع : 'Ali Al-Shar'. An Analytical Study of The Adonisian: A Poem (Doctoral dissertation, unpublished) The University of Michigan, 1982. pp. 64-89, pp. 196-226.

(٥) أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي (الأنار الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، م ١ ص ٣٧٧ .

- (٥٥) المصدر السابق ص ٥٣ ، وانظر ترجمة السوناتة كاملة في مجلة «فكر وفن» ، ع ٢٦ (١٩٧٥) ص ٣٨ ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي .
- (٥٦) المصدر السابق سوناتة ١٢ / القسم الأول ص ٣٩ .
- (٥٧) المصدر السابق ، سوناتة رقم ١٤ / القسم الأول ص ٤٣ .
- (٥٨) فؤاد رقيقة ، ريلكه - قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٥٩) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٩ .
- (٦٠) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦١) انظر :
- Kirk, G.S. The Nature of Greek Myths, Penguin Books, 1977, p.423,464.
- (٦٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, no I/II, p.71.
- (٦٣) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦٤) المصدر السابق ، المئوية الرابعة ص ٤٨ .
- (٦٥) ظاهرة المرأة ، بهذا المعنى ، بارزة جدا في شعر أدونيس . ولزبد من التوضيح راجع دواسقي :
- Al-Shu'f , Ali, An Analytical Study Of The Adonisian Poem (Ph.D. Dissertation), The University of Michigan, Ann Arbor, 1982.
- (٦٦) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٦ .
- (٦٧) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet No. 2, II, p.73.
- (٦٨) المصدر السابق سوناتة رقم ٢ من الجزء الثاني ص ٧٣ .
- (٦٩) المصدر السابق سوناتة رقم ٣ من الجزء الثاني ص ٧٥ .
- (٧٠) المصدر السابق سوناتة رقم ٣ من الجزء الثاني ص ٧٥ .
- (٧١) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٢) المصدر السابق ، المئوية الثالثة ص ٤٢ .
- (٧٣) المصدر السابق المئوية الثالثة ص ٤٣ - ٤٤ .
- (٧٤) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٥) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٧ .
- (٧٦) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٣٩٤ .
- (٧٧) المصدر السابق ص ٥٠٨ .
- (٧٨) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥١٦ .
- (٧٩) المصدر السابق ص ٥٢١ .
- (٨٠) المصدر السابق ص ٥٢٤ .
- (٨١) المصدر السابق ص ٥٢٧ .
- (٨٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no 2/II, p.73.
- (٨٣) المصدر السابق ص ١٣٢ .
- (٨٤) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٤٠٢ .
- (٨٥) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, p.43.
- (٨٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٠١ .
- (٨٧) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٩٦ .
- (٨٨) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, I, p.43.
- (٨٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٧٢ .
- (٩٠) المصدر السابق ص ٢٤٢ .
- (٩١) المصدر السابق ص ٢٤٥ .
- (٩٢) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥١٨ - ٥١٩ .
- (٩٣) المصدر السابق ص ٥٥٥ .
- (٩٤) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
- (٩٥) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٦٣ .
- (٩٦) المصدر السابق ص ١٧٢ .
- (٩٧) المصدر السابق ص ٢١٧ .
- (٩٨) المصدر السابق ص ٢١٣ .
- (٩٩) Rilke, Sonnets To Orpheus, no. 2/II, p.73.
- (١٠٠) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٦ .
- (١٦) المصدر السابق ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
- (١٧) المصدر السابق ص ٣٨٨ .
- (١٨) المصدر السابق ٣٧٧ - ٣٨٨ .
- (١٩) للدارس معالجة خاصة للأوربية في شعر السياب ، من المتوقع نشرها ضمن بحوث المؤتمر العربي الثاني للأدب المقارن دمشق ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ .
- (٢٠) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، (الآثار الكاملة م ٢) ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٢١) المصدر السابق ص ٣٧٠ .
- (٢٢) المصدر السابق ص ٣٩١ - ٣٩٢ .
- (٢٣) المصدر السابق ص ٣٨٥ .
- (٢٤) Plato, Dialogues of Plato; Republic, Washington Square Press, New York, 1968, p.384.
- (٢٥) Emmet Robins, "Famous Orpheus"; The Metamorphoses of A Myth, John Wardwn, University of Toronto Press, 1982, p.13.
- (٢٦) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٨٤ - ٣٨٥ .
- (٢٧) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٩ .
- (٢٨) بخصوص الجذرة الذهبية راجع :
- Hugh, Hollinghurst; Gods and Heroes of Ancient Greek, London 1975, p.80.
- (٢٩) Emmet Robins; Op.Cit., p.5.
- (٣٠) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٩٢ .
- (٣١) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، (١٩٧٣) - ١٩٧٥ . ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٣٢) راجع
- Ovid, The Metamorphoses, p.242.
- (٣٣) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
- (٣٤) راجع المعنى الرمزي المرتبط بليكاربوس وفكرة الطيراني في :
- J.E. Cirlot; A Dictionary of Symbols, Philosophical Library, New York 1962, p.335.
- (٣٥) G.S. Kirk, Myth, Its Meaning And Function in Ancient And Other Cultures, University of California Press 1975, p.137.
- (٣٦) راجع : السياب ، بدر شاكر ، المعبد الغريق ، هيوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ١٢٥ . وراجع هاشم ١٩ .
- (٣٧) Andrew Lang, Myth, Ritual and Religion, AMS Press, : راجع New York 1968, Vol. I, p.298-301.
- (٣٨) Robert Graves, The Greek Myths : I, p.30. : راجع
- (٣٩) أرسيفانيس ، الظهور ، ترجمة أمين سلامة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ١٩٧٨ ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- (٤٠) أدونيس ، المسرح والمرأيا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٤١) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٩ .
- (٤٢) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، ص ١١ - ١٣ .
- (٤٣) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٥ .
- (٤٤) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٣ .
- (٤٥) Rilke, Rainer Maria, Sonnets To Orpheus, Translated By M.D. Herter Norton, New York. London, 1970, p.132.
- (٤٦) المصدر السابق ص ٩٧ .
- (٤٧) المصدر السابق ص ٩٧ .
- (٤٨) ترجم فؤاد رقيقة مقطوعة من هذه السوناتة تحت رقم ٣ من الجزء الأول من وأغان إلى أورفيوس . انظر ترجمته في كتابه : ريلكه ، قصائد مختارة . دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .
- (٤٩) انظر المصدر السابق ص ٨٦ ، وانظر Rilke, Sonnets To Orpheus : السوناتة ١٣ من الجزء الثاني ص ٩٥ .
- (٥٠) Rilke, Sonnets to Orpheus, p.21.
- (٥١) المصدر السابق ص ١٣٢ .
- (٥٢) المصدر السابق ص ١٣١ .
- (٥٣) المصدر السابق ص ١٣٣ .
- (٥٤) المصدر السابق ص ٢٥ .

Ali Al-Shar. An Analytical Study of the Adonisian Poem, pp.81-88.

- راجع وجهة نظر مغايرة في التحليل في :  
 "البراءة"، جدلية الخفاء والتجلى، دار المعلم للملايين، بيروت  
 ١٩٧٩، ص ٢٦٢ - ٣٠٨ .  
 (١٠٨) أدونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة م ٢، ص ٥٣٦ .  
 (١٠٩) أدونيس، كتاب التحولات، الآثار الكاملة م ٢، ص ١١٧ .  
 (١١٠) المصدر السابق ص ٢٠٤ .  
 (١١١) المسرح والمرايا، الآثار الكاملة م ٢، ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .

(١٠١) راجع ملاحظاتي حول هذه القصيدة في :  
 Ali Al-Shar, An Analytical Study of The Adonisian Poem, pp.77-81.

- (١٠٢) أدونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥٠٣ .  
 (١٠٣) فؤاد دققة، ريلكه قصائد مختارة، المئوية الثانية ص ٣٦ .  
 (١٠٤) أدونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة، م ٢ ص ٥٠٥ .  
 (١٠٥) المصدر السابق ص ٥٤٣ - ٥٤٤ .  
 (١٠٦) المصدر السابق ص ٥٣٢ .  
 (١٠٧) راجع التحليل الوافي لهذه القصيدة في دراستي :





# الرؤية الأورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري

## بنعيسى بوحالة

متشابهة ، أى أنهم يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة أفراداً عاشوا  
طويلاً ، وبطريقة مكثفة ، جاعاً من المشاكل حل ضلوعها تحتم عليهم  
أن يجدوا لها حلاً دالاً<sup>(٢)</sup> .

لذلك ، فنحن لم نكن ، أثناء مقاربتنا لما سبق من مستويات  
وإنشآت المتن ، أمام تجربة شعرية متشعبة برواقية عديمة ، أو أمام  
خطاب شعري ضئيل منطوق فضائه التخيل بدون أن تكون له صلة  
بواقع ما أو تاريخ ما ، بل نقر بأننا كنا بإزاء إنجاز رؤى بوى منحرف ،  
بالقوة وبالفعل ، في الآلية البنائية للمتن ، سواء حل المستوى الشكل  
أو الدلالي ، الشيء الذى يؤهل الإنجاز الرؤى بوى المذكور للتحويل إلى  
بنية دالة متماسكة لأن ( الأثر الأدبى ، مثلنا قلنا ، إن هو إلا تعبير عن  
رؤية العالم ، عن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس من البشر  
والأشياء . والكاتب مجرد إنسان يجد شكلاً ملائماً لحي يبدع هذا العالم  
ويعبر عنه<sup>(٣)</sup> .

حل أن الشكل ، في هذا المقام ، لا يقتصر على المفهوم المتداول  
له من حيث كونه إهاباً جمالياً مغلفاً للبنية الشعرية ، ولكنه يمس أيضاً  
الصيغة التى استقامت وفقها البنيات الدلالية المتعلقة داخل البنية  
الشعرية المعنية ، بمعنى المنطق أو الوسيلة الضابطة لطرائق ومناحي  
اشتغال مختلف العناصر والمكونات الشعرية ، مما ينتج في المحصلة  
رؤية ما للعالم ميزتها التماسك والتجانس ، وهما الشرطان الأساسيان  
للذات يردان أثناء الحديث عن البنية الدالة . ( فرؤية العالم هي وجهة  
نظر متماسكة ومتجانسة حول كل الواقع<sup>(٤)</sup> . أى حول المرجع  
التاريخي الذى يشترط تكوين هذه الرؤية ، ثم يخضع هو بنفسه  
للمفعولها ، بحيث إنها صيغة موقفية تزواج بين التأثير والتأثير في نفس  
الوقت .

وبما أن الأمر على هذه الشاكلة حوى بنا أن نستخلص المنطق  
البنايى الذى ضبط التهيئة النصية في المتن شكلياً ودلالياً ، وذلك بغاية  
وضع اليد على علاقة هذا المنطق بطبيعة الرؤية للعالم التى هي بنية دالة  
أولاً وقبل كل شيء ، لأنها وكما بينا ، إحدى الصيغ التكيفية لمجموعة

توافقاً مع الترسمة المنهجية ، المصرح بها في المقدمة ، نرى أن  
الأوان قد حان لمقاربة مستوى آخر في المتن ، يعد في نظرنا المستوى  
الأكثر نقلاً ومركزية ، لأنه سيمدنا بنمط المقصدية التعبيرية التى  
خفرت المتن وكيفت سيرورته البنائية المترابطة ، وبصيغة أخرى لأنه  
سيمدنا بنمط الوعي المشتغل في النصوص ، هذا الوعي المؤشر  
والدال على وضعية تاريخية محددة قامت النصوص بوظيفة تصويرها  
وشعرتها .

وقد يجددنا حالياً أن نقوم باستنباط بعض الخلاصات الكفيلة بتأييد  
عدنا للرؤية المسيجة لنصوص المتن بنية دالة ووظيفية تقترب بفعلانية  
تاريخية لمجموع إنسان ، كما نجعل من شاعرنا الفيتوري مجرد صوت  
ينوب مناب هذا المجموع ، مادام قد كثف شعرياً رؤية ما أفرزت  
بدورها الوعي الناظم للأوضاع المبعثرة أو المتجانسة للمجموع الإنسانى  
الأسود . لأن ( الأثر يمثل التقاط لوعي جمعى من خلال الوعي الفردى  
لمبدعه . وهو وحي يكشف ، بعد ذلك ، للمجموع الوجهة التى  
يستشرها « دون علم بذلك » في فكره ، وفي وجدانه ، وبالتالي في  
سلوكه<sup>(٥)</sup> ) اعتماداً على ( أن تجربة فرد تبقى مختزلة وقاصرة حتى يمكنها  
إبداع بنية ذهنية من هذا القبيل . فهذه الأخيرة لا تعدو كونها ثمرة  
الفعالية المتصلة بعدد مهم من الأفراد الذين يوجدون في وضعية

❖ فصل من رسالة جامعية عنوانها ( النزعة الزنجرية في الشعر السودانى المعاصر :  
محمد مفتاح الفيتوري نموذجاً ) تقدمنا بها لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب  
الحديث ، أشرف عليها الدكتور محمد السرخسي ، ونوقشت بكلية الآداب  
والعلوم الإنسانية بغاس ، يوم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٦ .

انفعالى ، وفى المقابل لمسا ارتباط مكونات المعجم المستثمر نفسه بمرجعيات مجالية زمانية وتاريخية ، إلا أن الخصيصة الدامغة لكل هذه المرجعيات هى التنوع والتعداد أو مجافاة الأحادية . فقد وقفنا فى المرجعية الإنسانية على تقاطع ثنائى مركزى يجمع بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض ، وعلى مستوى المرجعية المجالية نصادف محركز الثنائية الدالة نفسها ، إذ يندغم القول الشعرى فى فضائين متناظرين : الفضاء الأسود والفضاء الأبيض . وما أوردناه بخصوص الإنسان والمجال نستطيع إيرادها فيما يتعلق بالمرجعية الزمنية والمرجعية التاريخية ، بالنظر إلى أن الشاعر قد مفصلها خضوعها لتقابل ثنائى كذلك . فقد تراوحت السيولة الزمنية فى النصوص بين حد المطلقة وحد النسبية ، فى حين نهضت النصوص بتبليغ خطابين تاريخيين تنازعين ، فهناك الخطاب التاريخى الأسود المتجسد فى حضور الذات السوداء ، سواء كانت تاريخية منجزة لفاعلية حذيفة ما ، أو كانت تاريخية متفعل بالخطاب التاريخى الأبيض ، أو كانت تاريخية متطلعة إلى إنجاز فاعلية مجاوزة ، وفى المقابل يمثل التاريخ الأبيض كخطاب ميمى وعدوانى وتعنيفى ، فى علاقته التاريخية مع الذات السوداء .

وعلى المستوى التركيبى عمدنا إلى تحديد رباعى لتمظهرات المكون النسقى فى نصوص المتن ، فضبطنا أربعة أنساق قاعدية ، هى النسق الجبرى ، والنسق الإنشائى ، والنسق النقى ، وأخيراً النسق الحالى . ليس معنى هذا أن نصوص المتن لم تبلور سوى هذه الأنساق ، بل إن انتقائنا الإجرائى لها يستند على ما رأيناه من تفاوت وظيفى دال بينها وبين أنساق أخرى باهتة الفاعلية . فتناسخها الدورى الكثيف عبر مفاصل المتن وأجزائه النصية المختلفة هو ما أرغمنا فعلاً على الانحياز إليها . هل أن المقصدية المتروخة بعد ذلك كانت هى التأكيد أولاً على تنوع الاشتغال النسقى وتعددونه الوظيفية ، مما يعنى عدم انحباس النصوص فى نطاق هاملية قاعدية أحادية ، وبالتالي تفصل الإنجاز التركيبى وافتتاحه ، وثانياً محاولة الاستفادة من طبيعة الميكانيزم الذى رافق هذا التمهصل وذلك الانفتاح .

فإذا كانت الأنساق الخبرية قد انبسطت بما هى متتاليات إعلامية مهمتها الإخبار عن الواقع الأسود ، وعن الممارسات والانفعالات والتطلعات السوداء ، بالإضافة إلى الإخبار الموازى ، الصريح أو الضمنى ، عن الواقع الأبيض وخطابه التدميرى ، فإن الأنساق الإنشائية فى تراوحها بين النداء ، والاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والتمنى ، والرجاء . . . قد أرفدت العنصر التخيل فى نصوص المتن ، كما شحذت جنوح الوعى المضمر فى بنية المتن نحو المستقبلية والإمكان . أما الأنساق النعتية فقد ارتكزت على مواظفة وصفية تقوم على نزوع تعينى وتدقيقى للذات أو الموضوع « المشعرين » ، ولعل هذا ما يتجلى فى الأوصاف اللونية بصفة خاصة . وإن كان هذا شأن الأنساق النعتية ، فإن الأنساق الحالية ارغبت بتنميط المقامات والتموضعات التى حايت الفعل والانفعال الإنسانين ، أو صاحبت آلية المجال الوارد فى النصوص ، ولهذا فإن الخصيصة اللصيقة بالأنساق النعتية ، هى أنها خدمت ما دعونه بالموصوف الثابت ، على حين توجهت الأنساق الحالية إلى مواكبة المستجد الطارىء ، أى المتغير والمتقلب .

وعند مقاربتنا لنمط الكتابة الإيقاعية فى النصوص وجدنا أنفسنا

من الفعاليات والخبرات التاريخية . إذن فالمسألة تتعلق بتحديد الميكانيزم أو الميكانيزمات التى تحكم فى إنتاج شكل المتن ودلالاته ، ثم اللجوء إلى تشييد نموذج خطاطى استخبارى سيسمنا ، لا محالة ، فى استيعاب طبيعة العلاقة القائمة بين الكون التخيل فى المتن والوعى التجريبي الذى لا يس ثوابت التاريخ الأسود ومتغيراته ، لأن ( العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تخص مضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى ، ولكنها تخص ما عدا البنات الذهنية ، مما يمكن تسميته بالقوليات التى تنظم ، فى وقت واحد ، الوعى التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة والعالم التخيل الذى أبدعه الكاتب )<sup>(٥)</sup> ، ومن ثم فإن ما يفيدنا جوهرها هو ( معرفة الطريق التى سلكها التعبير عن الواقع التاريخى والاجتماعى بواسطة الحساسية الفردية للمبدع ضمن العمل الأدبى المدروس )<sup>(٦)</sup> ، وبعد ذلك سيتأتى لنا اكتشاف الدواعى والمقتضيات التى حفزتنا على موضوعة رؤية الفيتورى للعالم داخل سياق ما أسميناه بالرؤية الأوروبية .

فلقد كان استهلالنا لمقاربة المتن بالمعانة الوصفية للاقتصاد النصى التحقنى يجد مروره المنهجي فى الاقتناع ، استجابة لمستلزمات البنيوية التكوينية ، بصدارة عملية مسح وتحليل المستويات البنائية الشكلية للمتن ، ودراسة أوجه انبثاقها ومواظفتها ، وذلك قبل الانتقال إلى عملية لاحقة وهى مسح المستوى الدلالى وتحليله ، ثم دمج هذا الأخير فى بنية أشمل هى بنية التاريخ الأسود . وإذا كنا لا نحتاج إلى معاودة الحديث عن أهمية هذا المسلك الإجرائى ، لأننا برزنا فى حينه ، مع ذلك لا بأس أن نذكر بالغاية إلى تربصت بخطواتنا التحليلية للمستويات البنائية الشكلية والدلالية للمتن ، ألا وهى إثمار استبيان خطاطى فى مكتته اختزال بمجمل مناحى الآلية الشكلية ، على أن يكون مطواها للتقابل . مقارننا ، مع استبيان مواز يمتزج هو الآخر مناحى الآلية الدلالية ، مع قابلية اندماج الاثنين فى تقابل ثنائى مع بنية التاريخ الأسود ، فى مراتبها وتحولاتها المختلفة ، بحيث نستطيع فى النهاية ، لتحديد المكون الرؤى بوى أولاً ، ثم التعامل معه بما هو بنية دالة ثانياً .

وعليه فإن عكوفنا المبكر على تحليل المستويات البنائية الشكلية لم يكن قماهاً فى حس جمالى دوجائى بقدر ما كان نوعاً من التنقيب والحفر عن المنطق الصرف الكامن وراء مواظفة تلك المستويات ، لأن ( لا أحد يمكن أن يخطر بباله وحض كون الإبداعات الأدبية والفلسفية هى آثار لمبدعيها ، إلا أنها تحوز منطقها الخاص ، وليست إبداعات اعتباطية )<sup>(٧)</sup> .

إن بنية الشكل المقبوض عليها ضمن البحث الأول يمكن أن ترفد إذن التحليل الذى نحن بصدد تأسيسه ، ومن ثم فإن الأمر لا يتعلق بحكم قيمة قد نساق إلى اتخاذه حيال هذه البنية ، أو أن ننظر إلى مظهرها بوصفها نوعاً من تصريف الشاعر لنواياه واقتناعاته الجمالية ، مادام الذى يهتما بالتحديد هو عزل الميكانيزم أو الميكانيزمات التى شكلت البنية ومنحتها هيئتها الدالة .

هكذا أمكننا ، بعد تجزئ البنية الشكلية الشمولية إلى بنيات مفصلية وتابعة ، أن نعين نماذج البناء التى تحفقت على صعيد كل بنية على حدة . فكان أن لاحظنا حضور معجم يسترشد مرجعية ذات طبيعة إنسانية ، إذ يحضر الكائن الإنسانى بما هو جسد ولون وغزون

هناك جدلا ، داخل منسقيتها ، بين ما هو غنائي بحت ، وما هو درامي ! ومن ثم تواجد عناصر غنائية وسردية ودرامية ، مع ما يؤثر عليه وجودها من تنوع وتعددية .

وفيما يتعلق بالمعمار القصصى لمنا كذلك تلبية للتشديد النصي ، عمادها النموذج التشطيري ( المهجري - الروميتيكي ) ونموذج القصيدة الحرة . وضمن هذا الأخير حصرا لنموذجين فرعيين هما : نموذج المعمار المقطعي ، ثم نموذج المعمار الكتلي . على أن هناك تلبية مرادفة داخل هذا الإطار لمس تقنيتين اثنتين للتخلص في كلا النموذجين ، أي التشطيري والحرة ، إذ تتراوح نهايات النصوص بين الانغلاق والانفتاح . ويصده المكون التكراري ( حرليا ومفرداتيا ومجليا ) فقد أتبع لنا أن نسائل فاعليه الأسلوبية والموضوعانية ، وهكذا ترصدنا توزيعه هو الآخر بين الأفقية ، من حيث كونه ترصيصا توارديا للوحدات اللغوية المكرورة ، والعمودية كتواشج ترابطي بين تلك الوحدات ، وإن كان ما يستأثر بانتيانها ، داخل هذا التوزيع ، هو قابليته الصدامية الوظيفية . وفي الختام . فقد أفضى بنا تتبعنا لحجم الغلاف البلاغي المؤطر للنصوص إلى استثمار الإجراء التجزيئي نفسه ، فحددنا شطين بلاغيين ، أولهما نمط الجملة الدرامية ، أما الثاني فهو نمط جملة الانزياح ، مما يفيد تنازع زمنين تخييليين داخل النصوص ، أحدهما طالع ومتخيم بتخييلته الباذخة ، بينما يفترق الآخر إلى الكثير من الدعائم والمستلزمات البلاغية ، وذلك لأسباب حللناها في إبانها .

كان هذا إذن تكثيفا لأهم الضوابط التي تحكم في تبين المتن على الصعيد الشكلي ، وبالمطبع فلنستعيد هذه الخلاصة المركزة لتوجهات البناء والتوليف الجماليين إطنابا ما أو حشوا مجانيا ، بل إن مقصودنا من هذا المسلك هو أن نقبض على الميكانيزم أو الميكانيزمات المتشعبة في مختلف العناصر والمكونات الشكلية . ومادام الأمر كذلك فإننا نستطيع القول ، على ضوء ما سلف ، بأن المسألة تتعلق بميكانيزمين ضاربين هما الجدل والتماثل أو الاصطراع والتناظر . ترى ما الذي نعنيه بهذا التحديد ؟ ففي كل المستويات الشكلية المقاربة نلاحظ ، وباستمرار ، مجافاة العناصر والمكونات البنائية الوقوع في نوع من التماثل الأحادي المنغلق ، ونلاحظ أيضا نزوعا مكثفا لهذه العناصر والمكونات باتجاه التنوع والتعددية . إن هذا المعطى لا يحى أبدا أن المتن قد شابهت هجانة بنائية أو تبعثر عرضي لجماع من الموارد والوسائط الصياغية المتنافرة ، ولكنه يشير إلى غنى وتركيب لا يخلو من دلالة . فكل العناصر والمكونات ، بقطع النظر عن طبيعتها ومساويفها ، لم تكن لتجيد ، في أول الأمر ، من بنية تشكلها المستقبل ، مبدئيا ، ثم سرعانا ما يلحقها الضمور والتلاشي ، عند إفرازها لتشكلات منازعة ، خضوعا لضغوط السيرة البنائية . وإذا كان هذا معنى شيئا فإنه يعنى تشاركنا للعناصر والمكونات على صعيد التبين والتلاشي ، أي على صعيد الحضور والغياب . وبعبارة أخرى فإن المتن قد أبان ، من هذه الوجهة ، عن كفاية مفصلة بالغة ، وعن قدرة على البناء والهدم ، وبالتالي عن تضافر العناصر والمكونات على تنشيط حماة الجدل والاصطراع ، إذ من المحقق أن هذه الحماة ما كان لها أن تجد حقلها الطبيعي إلا في تنوع العناصر والمكونات وتعدديتها ، الشيء الذي أعطى للمتن صفته الجدلية الفائرة . لأن ( القيمة الفنية لأثر ما يحكم

مرة أخرى حيال التنوع نفسه والتعددية نفسها ، فمما كما رأينا في المستويين البنائيين السابقين ، فلقد حصرنا زمنين إيقاعيين متراكبين ، يمارسان تناوبهما على النصوص ، ولذلك اصطلاحنا على الزمن الإيقاعي الأول بالزمن الاتباعي ، وتحديدنا في شكله التشطيري الذي يستمد مقوماته من قصائد المهجريين والروميتيكيين العرب ، أما الزمن الإيقاعي الثاني فهو ما اصطلاحنا عليه بالزمن الحدائي ( القصيدة الحرة ) ، مما يعنيه من مجاوزة للمسميتية ، ومن مناورة على صعيد التشكيل التفعيلي والتقفية . ومن جانب آخر لم نشأ ، قبل انتقالنا إلى مستوى بنائي شكل لاحق ، إلا أن نسجل خفوت المنسوب الجدلي في النماذج الإيقاعية التي تؤول إلى الزمن الاتباعي ، بل والاستاتيكية « شبه المطلقة للمكونات الإيقاعية الدنيا . وهل العكس من هذا ، تبين لنا أن الزمن الحدائي قد تظهر عبر ثلاثة مستويات هي : ١ - بناء النص على تفعيلة واحدة مع الالتزام بتفعيلات البحور الصافية . ٢ - بناء النص على تفعيلات البحور المزوجة . ٣ - بناء النص وفق جمالية حرة تمويجية بحيث تبطن في جوهرها روحا إيقاعية اتباعية ( عمودية ) .

إن الشيء الأساسي في هذا التوصيف ، بالنسبة لنا ، هو توافر معطى جدلي دال ، سواء في الزمنين الإيقاعيين المركزين ، أو في مستويات الزمن الإيقاعي الثاني ، هذا فضلا عن حضور لغة لا تخلو من بعض الشرية ، هو ما يتجلى في بعض نصوص المتن .

وعندما توقفنا عند المكون العنوان ، على صعيد المجموعات الشعرية أو على صعيد النصوص التابعة لها ، سمح لنا هذا التوقف بمحاينة نوع من الانسجام أو المواثيق ، من الزاوية الدلالية ، بين المكون العنوان والبرنامج الدلالي الشمولي الذي نهضت به نصوص المجموعات . بيد أننا استعجنا ، ونحن نقارن بين عناوين النصوص وبرامجها الدلالية الخاصة ، التعددية الملموسة نفسها في المستويات البنائية الشكلية السابقة ، وبالأحرى فإن الأمر يتعلق بـ : ١ - نصوص ذات امتياز علائقي مع البرنامج الدلالي الشمولي . ٢ - نصوص ارتباط وان هذا البرنامج . ٣ - نصوص يستقطبها برنامج دلالي مغاير لمجري الدلالة التوليدية للمتن ( الزنجية ) ، إلا أنها تملك ، بصيغة أو بأخرى ، علائقي معينة بهذه الدلالة . ٤ - نصوص لا تماس لها أو ليس لها علاقة بالدلالة المذكورة ، وهما « الندم » و « ليه لا يزال » ضمن مجموعة ( عاشق من إفريقيا ) . أما بخصوص المكون السردى - الدرامي فقد ثاب لنا أن نضبط انفتاح كثير من نصوص المتن على حركية الواقع المرجعي وتحولاته ، وتصريف الشاهر لركام من الوقائع والمحكيات ، نظرا لثقل ما شحنت به ذاكرته التاريخية . ولكننا المحكى في النصوص حدث أن تداخل السردى والشعري في نسجها النصي ، وذلك توسط مجموعة من القرائن الصياغية ، وخاصة المركبات الجملية الفعلية ، والعنصر الضمائري . هذا وإذا كنا قد أشرنا في حينه ، إلى الأفق الدرامي المسدود في مسرحية ( أحزان إفريقيا ) وإلى التحقيقات الدرامية البشيمة التي بلورتها ، ومن ثم إلى مختلف الطبقات والمزاليق البنائية ، إذا كنا قد فعلنا ذلك وعرضناه بمعطيات ، فإن المهم عندنا هو توزيع البناء في المتن بين منحنى غنائي وآخر درامي ( مجاوزا ) ، هذا على مستوى المساحة الكلية للمتن ، أما على مستوى المسرحية ، فإن

عليها انطلاقاً من ثراء ووحدة العالم الذى ينشئه هذا الأثر ، وكذلك من خلال عبوره على الشكل الأكثر ملاءمة لإبداع ذلك العالم والتعبير عنه (٨) .

إن الكيفية التى اتبعها الشاعر فى صياغة الفضاء الدلالي للمتن قد حققت إنجازات شكلية متراكبة ما كان لها إلا أن تسفر عن خبرة جمالية متوترة ودالة ، لأنها تنخرط فى تعالق دال مع الشروط والعوامل التى أحاطت بالمرجع التاريخى للمتن ، وهذا يعنى حصول تماثل دال ، هو أيضاً ، بين توتر البنية الشكلية العامة للمتن ، وبين توتر الذات المبدعة ( الشاعر ) ، على أساس أن هذه الأخيرة واسطة بين سيروية تاريخية متوترة ومتجاذبة ورؤية للعالم مستمدة من صلب تلك السيروية . لقد أدى بنا تفكيك البنية الشكلية العامة للمتن إلى استخلاص عنصر التناوب البنائى لعناصر مستوياتها المختلفة ومكوناتها ، بمعنى انزياحها عما يمكن تسميته بالتراضى البنائى ، أو التسطيع الرتيب ، أو بالأحرى « الاستاتيكية » المطلقة . لذلك نستطيع الحديث عن « هيراركية » متعاقبة من التبينات والتبينات المضادة ، بحيث تنحجب البنية الأولى المعطاة بمجرد نبوض البنية الثانية ، التى تعمل على تهميشها وتمطيل مواظفتها فى انتظار نبوض بنية أخرى تزيح سابقتها وتلغى ديناميتها النصية .

ولا شك أن هذا النمط من الاستراتيجية البنائية هو عين ما تلح عليه البنية التركيبية وتنحاز إليه ، ذلك لأنها ترفض المفهوم السكون للبنية ، وتتبنى فى المقابل مفهومها « الدياكرون » بالنظر إلى أنه مشيع بجديته التى تنصب فى مفهوم حركية البنى التاريخية وتحولاتها ، إذن ( فالمصطلح نفسه يدل على أن ما يجب أن يقع فى دائرة نظرنا ، ليس هو دراسة البنيات كبنيات فى حد ذاتها ، بطريقة استاتيكية ولا زمنية ، بل دراسة المسلسل الجدى لتحولها واشتغالها ) (٩) .

فالجدل ، بما هو ميكانيزم جوهري فى صياغة المتن وتشكيل بنياته ، هو ما عمل على تحقيق وحدة المتن وتماسكه ، ورب اعتراض قد يطرح مؤداه أن الجدل عامل تفتيت وتكسير أكثر منه عامل وحدة وتماسك ، لكننا يلزم أن ننظر إلى الطابع الجدى ، فى هذا السياق ، انطلاقاً من الوجهة الجمالية التى ترى فيه تميزاً وظيفياً لوحدة شكلية ، وتنويعاً دالاً لها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر يجب ألا نغفل عاملاً آخر يفرغ بدوره وحدة المتن وتماسكه وهو عامل التماثل ، أى تشارك المستويات البنائية الشكلية فى تنوع وتعددية عناصرها ومكوناتها ، الأمر الذى يؤثر على طابعها الجدى ، ولذلك فإن الجدل والتماثل ، بما هما ميكانيزمين متنفذين فى البنية الشكلية العامة للمتن هما ( ما يعطى للأثر وحدته ، بمعنى أنه أحد العناصر الجوهرية لطبيعته الجمالية الخالصة ، ولقيمتها الأدبية فى الإطار الذى يمتلئ ) (١٠) .

هذا وإذا كنا قد خصصنا المبحث الثانى لمقاربة المستوى الدلالي للمتن فلأن ذلك يخدم عمقياً الترسيم المنهجية المؤطرة لهذه الدراسة ، ومن ثم فإن مبارحتنا للمستويات البنائية الشكلية إلى المستوى الدلالي لا يمثل نقلة ميكانيكية جوفاء بقدر ما يمثل نوعاً من الاستخبار لمحددات التشاطر العلائقى بين الشكل الشعري والخطاب أو الخطابات التاريخية المحتملة ، أو نموذجاً لسباق اشتغال التاريخ ( الأسود والابيض ) ، واشتغال مناظيره المادية والإيديولوجية والأخلاقية فى صلب المتن ، بالنظر إلى ( أن مدلول الأثر ، مادام أثراً

أدبياً ، يملك باستمرار نفس الطابع المراد معرفته : عالم متماسك من الداخل ، تمور الأحداث فى نطاقه ) (١١) . وما دام الأمر كذلك ، فإننا جانباً التعامل مع المستوى الدلالي فى المتن تعاملًا سيميوطيقياً مغلقاً ، وفى المقابل عمدنا إلى الاستحضار المكثف للتاريخ المرجعى للدلالة ، أو لنقل إن هدفنا كان هو تفسير نصوص المتن ، عن طريق موضعة تلك النصوص تماثلياً مع وقائعية التاريخ المرجعى لأن ( التاريخ هو الذى يفسر البنية وليس العكس ) (١٢) ، وبالتالي ( ليس من المجدى فى النهاية أن نردف بأن التحليلات الجمالية الخالصة تعد قاصرة لأنه يستحيل الحكم على « شكل » خارج المضمون الوجداني والحدسي الذى يعبر عنه ) (١٣) .

لكن يجب أن نشير إلى أن الموضعة التماثلية المذكورة ( دلالة - تاريخ ) لا تساو ، لا من قريب ولا من بعيد ، أطروحة الانعكاس فى مرآيتها أو ميكانيكيتها الصارمة ، بل حاولنا ، ضمن تبعنا لنسق اشتغال التاريخ فى المتن ، أن نستكشف علامات التوازي بين عناصر البنية المضمونية ، التى يوطرها الكون التخيل للمتن ، وعناصر البنية التاريخية ، بوصفها مرجعاً رافداً لهذا الكون . إن النتيجة المحتملة لهذا الإجراء هى تيسير ثقلنا للعلائق الواردة ، بلارب ، بين البنية الأدبية للمتن وبنية الوعي الأسود الجمعى وبما هو مظهرات دلالية داخل هذا المتن ، لأن هذه العلائق تملك بالنسبة لنا داليتها الكبيرة كما سرى . إذن ف ( العلاقة المحددة سلفاً بين بنية وعى جماعة اجتماعية ، والبنية التى تؤثر على العالم التأثير ، تشكل فى أقصى الحالات المواتية للباحث تماثلاً أكثر صرامة أو أقل . بيد أنها تشكل غالباً مجرد علاقة دالة ) (١٤) .

لجميع ما ذكرناه كان ديدنا الإجرائى ، ونحن نمارس عملية تفكيك البنية الدلالية للمتن هو : أ - مساهمة خصوصيتها الإرسائية . ب - ضبط الميكانيزم أو الميكانيزمات الناطمة لألبته النصية .

وهكذا أوصلنا القراءة الدلالية الثنائية للنصوص إلى فرز بنيتين داليتين مركبتين هما : « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » . هذا على صعيد أول ، أما هل الصعيد الثانى فقد أتاح تراكب البنيتين تشطير كليهما إلى ثلاث بنيات دلالية تابعة هى : أ - « دلالة الاستشراق » . ب - « دلالة الاستعمار » . ج - « دلالة التمييز العنصرى » . هذا بالنسبة للبنية الأولى ، أما الثانية فقد تفرعت بدورها إلى : أ - « دلالة الحرية » . ب - « دلالة الثورة » . ج - « دلالة الإنسان » .

أمام هذا التنوع وهذه التعددية اللذين ميزا المحمول الدلالي لنصوص المتن وجدنا أنفسنا ، مرة أخرى ، مسوقين إلى إعادة استثمار ميكانيزمى الجدل والتماثل اللذين وظفناهما بخصوص البنية الشكلية العامة للمتن ، والأكثر من ذلك - ولو أننا سنوجز الحديث فى هذه النقطة - فإن ما يجمع بين شكل المتن ودلالته هو بالضبط ، تماثلها الواضح من الزاوية البنائية . ففى مقابل تنوع العناصر والمكونات الشكلية وتعدديتها نواجه « تبشيراً » دلاليًا ثنائيًا يهيمن على النصوص . ومثلما نزعنا العناصر والمكونات الشكلية إلى جدل وظيفى فيما بينها ، اتجهت البورتان الداليتان « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » إلى جدل مفتوح لا يخلو هو الآخر من وضيفته .

إذا كان هذا ما طبع العلاقة بين البنيتين الشكلية والدلالية فى

عنصرًا موقوفًا على الإبداع الأدبي أو الثقافي ، ولكنه يطبع شمولية الحياة التاريخية» (١٨).

نخلص من هذا إلى أن هناك جدلا ، على صعيدي المفهوم والوظيفة بين المستوى الدلالي الكلي للمتن ومرجعه التاريخي ، اعتمادا على التباين الحاصل بين الوقائع والأشخاص داخل التاريخ العبادي الحي للعالمين الأسود والأبيض ، وهذه الوقائع وأولئك الأشخاص داخل الفضاء الشعري لنصوص المتن . على أنه يمكننا الحديث عن نوع من التماثل ، بمس صيغة أنبناء المرجع التاريخي للمحمول الدلالي للنصوص ، وهذا المحمول ، من حيث تعاقب الدلالات الفرعية وتداخلها في داخل كل من بنية المرجع التاريخي والمستوى الدلالي الكلي للمتن . ف (الدينامية الداخلية للبنية ليست نتيجة لتناقضاتها الضمنية الخالصة فقط ، وإنما هي نتيجة كذلك للدينامية المرهونة ، بكيفية صارمة ، بالتناقضات الضمنية لبنية أكبر ، وبقدرة ما تستورها تسمى هي الأخرى إلى إنجاز توازنها الخاص» (١٩).

على ضوء ما أوضحناه بخصوص ميكانيزمي الجدل والتماثل ، للذين أسكا بزماء «تبيين» المتن ، شكلا ودلالة ، واستحكما في «تبيين» السيرة الأوغالية داخل نطاق المرجع التاريخي لهذا المتن ، ثم نظرا للتاريخية الكثيفة للنصوص ، عبر ما كشفت عنه من قاموس وتركيب وإيقاع وأخيلة ودلالة وسائر المستويات البنائية الموازية - على ضوء كل هذا يحق لنا الكلام إذن عن كلية البنية الدالة في المتن ، أي انخراط هذه البنية الدالة ، بناء على مؤهلاتها الترميزية الفائقة ، في تلمية الوضع التاريخي للعالم الأسود ، في تدرجه الرؤيوي من مستوى الوعي القائم «بنية تدمير الهوية» إلى مستوى الوعي الممكن «بنية استعادة الهوية» . ولهذا فليس ثمة مجال للحديث عن حياد بنائي شكل ، أو عن علائقية واهية للمحمول الدلالي للمتن مع مجمل الخبرات التاريخية التي عاشها السود إثر احتكاكهم بالبيض . إن المتن أبعد ما يكون إذن عن التعبير الذاتية المتكثرة لنفض المجاريات والأحداث ، فقد استجاب لدهامي التعبير عن هموم كلية سوداء ، توحدنا مآزق وإشكالات وتطلعات تاريخية متجانسة ، مما أفرز رؤية كلية سوداء متماسكة ، إذ إن (الرؤية الكلية ، وطريقها وشكلها المحسوس ، علاوة على المضمون المعيش للأثر ، كل هذا لا يعنى شيئا آخر سوى المعيش الجمعي لتجربة تاريخية تمت فردتها والسمو بها إلى شكلها الخالد والامثل» (٢٠).

فالعمق الاصطراضي لبنية المتن ، شكلا ودلالة ، ما هو إلا المقابل لاصطراع المجاريات والأحداث ، وتنازع الأوهام داخل بنية المرجع التاريخي للمتن ، وصيغة أخرى فهو القانون النصي المسائل لقانون التحول الذي وجه الأسود من حالة الاستسلام التراجيدي لواقع تدمير الهوية الزنجية إلى حالة الاستفواء التاريخي الحفلاق ، بقصد تأسيس رؤية كلية تساعد على مجاوزة المآزق الهوياتي ، وبهذا التسلسل الذي يحتم توافر نوع من التماسك البنائي ، يحطم الإنسان الكليات القديمة لكي يخلق كليات جديدة» (٢١).

أما وقد استعرضنا آلية اختصار رؤية الشاعر للعالم في المتن نرى ضروريا الآن أن نحلل خلفية تسميتها بالأورفية ، بالنظر إلى أن اسم «أورفيوس» يمكن أن يحيل نوا إلى رؤية ذاتية ، في حين أن الرؤية التي تعينها هي رؤية جمعية بدون جدال ، هذا بالإضافة إلى إمكانية

المتن ، فإن ما يحتاج إلى تنوير وإضاءة هو طابع العلاقة بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية مرجعها التاريخي .

بصد هذه المسألة نرانا مدعوين إلى التأكيد بداءة على أن الهندسة الدلالية للمتن لم تكن مجرد مقصدية تعبيرية مجانية أورخيسة ، ولكنها كانت شكلا من أشكال التصعيد لدينامية الارتباط بالمرجع التاريخي الشارط للمتن . إنها ليست نسجا ، كيفما اتفق ، لشتات من الوقائع والأحداث ، وإنما انخراط إبداعي حميمي في الحركة التاريخية للمجموع الأسود ، لذلك امتلكت هذه الهندسة الدلالية شرعيتها التمثالية بإزاء تفصيل المرجع التاريخي ، وسيروية توالدها وتحولاته الدالة ، إذ إن (العلائق التي تربط الأثر بالواقع الاجتماعي ، ليست خارجة عن ذلك الواقع . فالأثر بشكل جزءا من هذا الأخير ، أو بالأحرى جزءا تكوينيا» (٢٢).

إن التحول الدلالي في المتن يوازي بنائيا نفس التحول الوقائعي أو الأوهائي الذي جبل به المرجع التاريخي ، مادام هذا المرجع ، وكما رأينا في البحث السابق ، لا يعدو كونه بنية جدلية دينامية ومتغيرة ، قياسا إلى (أن الفعل الإنسان عبارة عن مسلسل متجدد لتحول الكلية» (٢٣) ، والكلية هنا ليست سوى البنية الرؤيوية المتجانسة للمجموع الأسود الذي كان هاكفا على تأسيس مشروع استعادة هويته المدمرة ، ومن هنا نستنبط تشاركيا جدليا بين البنية الدلالية للمتن وبنية المرجع التاريخي . ولكي نوضح ، نصيف فنقول إن الفينوري لم يلجأ إلى استخدام تاريخ المجموع الأسود ، وهو ما يتعارض مع الشرط التخيل للنصوص ، وإنما أنجز ، وفق ما لأخطنا ، علاقة دالة بين الحدين الوقائعي والتخيلي ، لكون (الفسان لا يستنسخ الواقع ولا يعلم حقائق . إنه يخلق بشرا وموضوعات تُكوّن عالما أكثر أو أقل اتساعا ووحدة» (٢٤).

فالبنية الدلالية الأولى «بنية تدمير الهوية» إن هي إلا المضارع البنائي تمييزيا للتجربة التاريخية المهيمة التي يحياها السود في ظل سطوة الخطاب التاريخي المهيمن للعالم الأبيض . ويقدر ما بلور هذا الخطاب مستويات عدوانية متراكبة ، غير أنها متداخلة ومتعاضدة ، أي تحديد البيض لعلائقهم مع العالم الأسود انطلاقا من أخلاقية هميشية والغالبية ، فإننا نجد الشكل البنائي ذاته ، في تمظهر الدلالات في نصوص المتن ، بمعنى نفس التراكب ونفس التساوق ، خلا ماتعلق بمقتضيات التعبير الشعري .

أما حين أنتج العالم الأسود رد فعله التاريخي المضاد للخطاب التاريخي المهيمن الأبيض فقد كان قوامه منظومة قيمة متساوقة «الحرية والثورة والإنسان» ، شكلت ما يشبه نقطة رؤيوية تقى الهوية الزنجية وطأة الذوبان والتلاشي في رؤية الأبيض . ومن هنا كان ذلك التماثل الدال بين رد الفعل التاريخي الأسود والبنية الدلالية التي أنتجها المتن ، والتي اصطلاحنا على تسميتها بـ «بنية استعادة الهوية» . فهذه الأخيرة لا تنأى عن كونها قناة لترميز وهي أسود رافض ، وهي تجاوزي للإحباط التاريخي الذي يتضمنه جوهر البنية الدلالية الأولى ، لذلك توفرت منطقيا على قابليتها التناظرية مع المشروع التاريخي اليقظوي للضمير الأسود ، سواء على مستوى التبيين أو على مستوى الدالية ، بحيث (إن النزوع التجاوزي ، مثلما حدده أيضا لوفير صائبا ، ليس

ورود تشويش يعود إلى المرجع الميثولوجى ( الإغريقى ) للاسم المشار إليه .

فبخصوص الجانب الأول نعلن أن الذى يهنا أصلا من الأورفية ليس دلالتها الذاتية الضيقة ، بل رمزيتها الشمولية الضمنية . فنحن نعرف أن كل الأساطير الكونية قابلة لأن تفكك وتعاد صياغتها حتى تتسجم دلالتها مع أوضاع مستجدة ، هى غير الأوضاع التى لا يست إبداع هذه الأساطير ، وحتى تتكيف رمزيتها مع بنيات مادية وبيولوجية وعقائدية وأخلاقية شمولية تتعدى محدودية البطل الفرد الذى تدور حوله أحداث الأسطورة . وإذا كنا لا نحتاج إلى « نسطير » الشحنات الدلالية لمنظومة الأساطير القديمة الذائعة كـ « أدونيس » و « عشثار » و « حمور » و « إيزيس » و « أوزيريس » و « ديونيسوس » وغيرها ، فإن الشئ الذى الأكيد هو الرمزية القوية لجماع هذه الشخصيات الأسطورية ، واقتراها بدلالات كونية من عيار الخصب والإعمال والبهت والموت . حقا إن الأسطورة غالبا ما تكتنفها حيثيات لصيقة بفرد ما عاش أو خيل لمجتمع أنه عاش تجربة خارقة ، إلا أن المجتمع المذكور يلجأ إلى إفراغ التجربة من محتواها الفردى ، وتجريدها من مقاسها الذاتى ليمنحها حجما هو بحجم الشواغل « الأنطولوجية » الضخمة للمجموعة الاجتماعية كلها .

لذلك اتخذ الإغريق أسطورة « أورفيوس » رمزا للصحة التى عرفها الضمير الجمعى الإغريقى ، وقرينة لانبعاث هويتهم الكلية فى مرحلة من مراحل تاريخهم ، ولعل هذه الرمزية نفسها هى ما نجد فى كثير من الدراسات النقدية<sup>(٢٢)</sup> التى تناولت الأدب الزنجى ، وذلك على مستوى الاستثمار النقدى الإجرائى ، كما نجد حضور الرمزية ذاتها فى عدد من الإبداعات الشعرية<sup>(٢٣)</sup> والروائية<sup>(٢٤)</sup> الزنجية .

تقول الأسطورة ( من بين جميع البوريديسات ، فإن المشهورة منهن هى تلك الحورية التى تزوجها أورفيوس . فإثناء تعقب الراعى أرساوس لها فى أحد الأيام ، وهى تفرح مع رفيقاتها فى الحقل ، حدث أن لدغتها أفعى عند قدمها ففقدت حياتها . فما كان من أورفيوس إلا أن نزل إلى عالم الموت ليعيدها إلى الأرض والحياة . لكنه وهو متمجل ومغتاف من زجر هاديس ، يلتفت لرؤيتها قبل أن تخرج من الظلام ، فمات من فورها وإلى الأبد )<sup>(٢٥)</sup> .

ولا شك أن القراءة الخطية لملايسات الأسطورة لا تسعف فى استيعاب عمقها بقدر ما يسعف تفكيكها إلى دلالاتها المفصلية ، ثم إعادة تركيبها بما يخدم تأطيرها للدورة الرؤيوية الجارية فى صلب المتن ، بمعنى اختبار مدى تناظر النص « الميثى » فى مفاصله المركزية ، وفى روحه الدلالية البؤرية مع ما دعونه نحن من جهتنا بالرؤية الأورفية للشاعر ، نظرا لأن هذه الأخيرة تتساوق مع وعى كل أسود ، حتى وملزم ، هذا ( الوعى الذى لا يظل هنا مجرد نتاج صرف للذات المبدعة ، بل هو خلاصة للعلاقة بين الذاتية والموضوعية )<sup>(٢٦)</sup> .

وبموازاة الطبيعة البنائية للمتن ، شكليا ودلاليا ، التى تدعم انحيازنا إلى عد رؤية الشاعر للعالم رؤية أورفية ، إذ يتوافر نوع من التماثل البنائى بخاصة على المستوى الدلالى بين البنية الدلالية العامة للمتن والبنية الدلالية لأسطورة « أورفيوس » ، بموازاة ما ذكرنا ،

يتعين أن تلتفت إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية ، والقرائن التخيلية ، التى تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، على أساس أنها لم تتقاعس عن نسج الفضاء التعبيرى للنصوص ، مما يمكن عده بمثابة مشخصات إشارية موحية ، يجب أخذها بعين الاعتبار ما دما نقارب مظهر الرؤية الأورفية ونرمى إلى تعضيد حضورها .

لا نقصد من وراء هذا الكلام أن النصوص تحوز دلالات مغايرة أو تشويشية على الدالتين البؤريتين فى المتن : « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » ، وإنما نريد أن نقول إن الشخصيات الإشارية الموما إليها قبل قليل ، هى من صنف العناصر أو النويات الدالة التى تتداخل مع نسج معظم النصوص ، وتغذى دلالتها ، الشئ الذى يطرح أمانا إمكانية تأويلها كمناصر أو نويات دالة لفضاء تخييل بلوره المتن بمحاذاة الفضاء المركزى الذى أمته الدالتان البؤريتان فيه ، فهو من هذه الزاوية إذن ليس أكثر من فضاء راقد للمناخ الرؤيوى الأورفى فى المتن .

ولكون هذا الفضاء تشابه ملاحه المركبة ، اخترنا ممارسة عملية تفكيكه إلى حقوله التكوينية وهى : أ - الحس « التوستالجى » - ب - بلاغة العنمة - ج - جدلية الموت والحياة . وقبل أن نكتب على تحليل هذه الحقول يجدر بنا أن نقتطع من نصوص المتن جملة من النماذج الشعرية المنتمة إلى كل حقل على حدة ، وذلك حتى نستطيع مساهلة دلالاتها الرافدة للرؤية الأورفية .

أ - الحس « التوستالجى » :

- بلاد العبيد . إفريقيا . . .

يابلاذ الزوج الحفاة المرأة

ترى كيف يعيشون فى حريمهم

وكيف يعيشون خلف الحياة ؟

وأجسامهم ذلك الأبنوس المعجب !

المفصل مثل البشر .

( ص ٥٤ )<sup>(٢٧)</sup>

- وقدم غائصة فى الماء

ومقلة تبحث عن وطن .

( ص ٣١٥ )

- والتاج والإكليل كان نصف قبة

بالية ، بادية الصدا ، مبقعة

تحفى حريق الشمس الاستوائية

عن وجتى حنساء زنجية

مليكة فى الغاب منسية .

( ص ٣٢٧ )

- من يا ترى تكون ؟

شمس الاستواء

أحرقت جبينك النيبيل

ألقت فوق وجتتك

- لونها الجميل  
نضارة الكاكاو ، والزيتون ، والنخيل .  
( ص ٣٤٠ )
- يا أبنائي غنوا للشدة  
غنوا للشدة  
لا يخلع إنسان منكم جلده  
( ص ٣٩٦ )
- كورس العبيد : مازالت الغابة نائمة  
فامش على أصابعك .  
سحابة من الزراف قادمة . .  
يسوقها الجفاف . .  
( ص ٢٠٧ )
- سولارا : ( تتقلب في فراشها كمن يحلم حلمًا مزعجًا )  
يمايا . . يمايا  
سأرقص الليلة من أجلك يا أمي .  
وتغسل المياه جسدي  
وتثبت الجذور في يدي .  
فباركيني . .  
( ص ٢١٩ )
- كورس العبيد : يا سمكات القاع  
عدنا إلى المنابع  
أمطار أمطار  
الريح عطور  
والبرق جسور  
للنور والنار  
للنور والنار  
أجوى أجوى . . أجوى .  
( ص ٢٤٣ - ٢٤٤ )
- بوكمان : هذا أنا بوكمان الأسود . .  
حجر في الطاحونة . .  
تمثال طيني آت من إفريقيا . . .  
( ص ٢٨٣ )
- من الواضح أن النماذج الشعرية المثبتة ، على وجه التمثيل ،  
كفيلة ، بفعل إشباعها الدلالي المركز ، بالتدليل على وجهة طرحنا  
المتعلق بفكرة الحس « النوستالجي » . فنحن نلمس من خلالها حضور  
هذا الحس وسلطته الوجدانية ، إلى الحد الذي يتحول معه إلى ثابت  
دلالي لا تموزه خصائص أية بنية وجدانية دالة ، وهكذا يمكن الحديث  
عن تعدد هذا الحس لذاتية الشاعر ، أو بالأحرى انصبابه في نزوع  
تعلق ضاغط ، بشرط الضمير الأسود الجمعي ، وكيف انفعاله  
العودي نحو إفريقيا الغرائبية ، قبل أن نعزو مذاقها « القديم »  
صنوف انجذابات الحدائث البيضاء ، وقبل أن يكسر هارمونية عناقثها  
الرائقة النصف الأبيض المقتنع بدعوى التمدين والعصرية . إن إفريقيا  
المعينة هنا تستقيم مجالا لغاتنا جغرافية متفردة ، وتمطى مقطعا  
كونيا من التلقائية والبداءة ، فهي مخدع الشمس المحرقة ، والغابات  
الكثيفة ( الأنوس ، الكاكاو ، النخيل ) والأنهار ، والبحيرات ،
- منذ زمان بعيد كانت طبول بعيدة . . .  
مشدودة ، فوق أيد قوية مشدودة  
تؤرق الوحش في الغاب  
والطيور الشريرة . . .  
( ص ٤١٦ )
- يحمل لي رائحة بلادي  
عبر ملايين الغابات  
فأراها من خلف دموعي  
وأنا مشبوب الصبوات .  
( ص ٤٢٠ - ٤٢١ )
- من أجلك يا إفريقيا  
يا ذات الشمس الزنجية  
يا أرض الأيام الحية  
يا أغنية في شفتيه .  
( ص ٤٢٧ )
- إفريقيا موطنى والزنوج المساكين شمعى .  
( ص ٤٩٩ )
- سافو : أهرسنى في أرضي بذرة  
اسقطنى في فمها قطرة  
انثرنى فوق روايها ورقة .  
( ص ١٩٠ - ١٩١ )
- كورس العبيد : ( في هياج يغنى )  
أغنية الصياد الصغير . .  
عند بحيرة القمر .

والزرافات ، والتماثيل المتعاشية مع الأجساد العارية المفصلة لزئوج فقراء ، صيادين وفلاحين . . يداولون كينوتهم في نوع من الرعية الصوفية .

لكن ما يجب أن يراعى بإزاء هذه البانوراما الأسطورية الطازجة هو عدم الاقتصاد على مدلولها السطحي ، بل يجب أن نؤمل في جوهرها الترميزي ، ثم النظر إلى مختلف عناصر اللوحة الساذجة لإفريقيا كمناصر لحالة روحية ، لذاكرة تاريخية تداولية ، وبالتالي لهوية معطوية بسبب من عنف المشروع التدميري الأبيض ، الذي عمل على تشويهها وتغييبها ، وذلك على مدى تاريخ العلاقة بين السود والبعض . إذن يلزمنا كثير من الاحتراس ونحن نتناول هذه الظاهرة ، لكونها ليست نزوة انفعالية مفتعلة ، ولا هي مجرد انشداد لا عقلان إلى ذاكرة مفقودة ، إنها ، على العكس من ذلك ، تأخذ بيدنا إلى تخوم حساسية باذخة من التوق العنيف للوجدان الأسود نحو ماض مشع وخلاق ، مما يشكل مسلكا وجوديا مندغا في الشعائرية السوداء .

وهكذا فإن الفيتوري ، ضمن الموقف « النوستالجي » ، يجد نفسه متقادا إلى تلبية المشترط الرؤيوي ذاته الذي يؤسس خلفية الحس « النوستالجي » في سائر فروع الثقافة الزنجية ، ويدفع المفكرين والمبدعين الزئوج إلى اتخاذ المسلك العودوي إلى الرحم الإفريقي كرد فعل تجاه كل مضاعفات التغريب والمسخ والدمار التي تغلغلت في مناحي الحياة السوداء ، أي كموقف ضمني حيال الحضارة البيضاء بما هي حضارة مادة واستهلاك وعنف وتفسخ . . . ( ونظرا لأن حالتهم النفسية أو روحهم غير مستريحة ، فليس هناك أفضل من البحث عن روح الجماعة ) (٢٨) .

لذلك لا نستغرب أن تثلبس الزنجة ، كسياق نظري وإداهي للهوية المنشودة ، بكثير من البدائية والبساطة ، وبالعودة إلى إطراح أنماط الحياة الغربية المعاصرة ، بحيث ( لا ينكر دعاة الزنجة بدائيتها ولا ينجحون من إعلانهم عن عاطفتها وحسيتها الفائرة ، بل يزعمون بها ، ويعلمون أنها الدواء الذي يستطيع به الزنجي وحده أن يوصي العالم بإعطائها لمريض بتخمة الآلات والأرباح والحساب ) (٢٩) . فكان أن تبلورت نظريات ومواقف ، داخل العالم الغربي نفسه ، تتخذ هي الأخرى الوجهة نفسها ، وتدعو إلى مجاوزة المركزية البيضاء والانفتاح على النسق الوجودي للأخر ، أي إنسان الهامش أو المحيط ، لما يمثل ذلك من خلاص لأزمة الحضارة الغربية المتخمة بماديتها . ( ولا بد أن نذكر أيضا أن مفهوم « المتوحش النبل » ظهر في المرحلة نفسها التي ظهرت فيها فكرة التقدم ، وجاء حصيلة لكثير من المؤشرات التي أدت إليها . وقد كان هدفها الحقيقي تأكيد تفوق البدائية ككل على المدنية ككل ، لا من أجل العودة بالمدنية إلى حالة البدائية ، بل من أجل التخلص من بعض المساويء أو إصلاحها عن طريق الدعوة إلى مفاهيم جديدة عن الحق الطبيعي من جهة ، والاستشهاد بحقائق الحياة البدائية المجددة من جهة أخرى ) (٣٠) .

فالسؤال إذن يتجاوز حدود الاعتكاف المرضي المؤوب على ذاكرة معتقة ، وعشوة بالمرئي من الحياة السوداء الأصلية ، ولكنها تحفيز شعري لطاقت استرداد نموذج وجودي ، يستقر في تجاوب الوعي الجمعي للسود ، مثلما هي تجسيد لإدانة أخلاقية للنموذج الوجودي الأبيض ، مادام قد جرح على السود شروخا وجروحا لم تندمل . والأكثر

من ذلك فإن الحس « النوستالجي » المعبر عنه في كثير من نصوص المتن يعني حتى الأبيض نفسه ، لأنه يطرح أمامه بديلا لمأزقه الروحية والأخلاقية ، ويعد بدواء لانسنة حضارته . فالعودة إلى الماضي - داخل هذا الإطار - ليست مشينة بالمرء ، لأنها لا تعب عن إحباط رؤيوي معين ، كما أنها ليست موقفا تركويا أو نكريسيا للماضي ، إنها دعوة إنسانية مفتوحة إلى العالم الغربي ، في سبيل الوصول إلى وفاق حول صيغة توفيقية ، في إمكانها الجمع بين الفحولة السوداء المسكوت عنها والحضارة البيضاء وتماسكها وتقوية مفاصلها (٣١) .

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا العمق الذي يكتسبه الحس « النوستالجي » ، أي كونه فعالية رؤيوية دالة في المتن ، أمكننا صقل صورته تنفيذ بعض الأطروحات والآراء التي تناولت هذا الحس في شعر الفيتوري ، كنوع من التعبير المجانية ، والمفترة إلى أية دلالة تذكر . فضلا عن هذا تناول المش ، فإننا نلمح ضمن هذه الأطروحات والآراء غير قليل من التبسيط ، ذلك بأن أصحابها يرون مثلا ، أنه كان على الفيتوري أن يعيش عن قرب القضايا الإفريقية ، إذا ما أردنا الكلام حقا عن مصداقية تعبيرية في نزعة الزنجة الطاغية . ول هذا المضمار يقول الدكتور محمد مصطفى هدار ( ومن العجيب أن يتحدث الفيتوري عن إفريقية بإحساس الرجل الأبيض ، فيصفها بأنها « البعيدة » مع أنه يتحدث عنها قائلا « بلادي » : بلادي أرض إفريقية البعيدة . ويبدو الشاعر في مثل هذا القول كأنه اصطنع إفريقية مجالا لشعره ، دون أن يحسها أو يحس مشكلاتها بعد معاناة حقيقية . ويتضح ذلك أيضا من صورته الشعرية التي يتحدث فيها عن زئوج عرايا ، لم تشهدهم عينه ، وهو الذي نشأ في مصر حتى بلغ مبلغ الرجال ، ثم ذهب إلى السودان لا يتجاوز حدود العاصمة الثلاثة ) (٣٢) .

وعلى الرغم من تدعيم صاحب الرأي لرأيه بهذا التبرير التسطحي المتجاوز نقديا ، فإنه يعنينا مع ذلك من تفصيل القول في هشاشة هذا المقرب . فهو يتدارك ، ضمن نفس السياق ، حكمه السابق ويقبض لا شعوريا على الحلفية الجوهرية للحس « النوستالجي » في نصوص المتن ، ألا وهي طغيان النزعة الزنجة على نفسية الشاعر ، ولذلك قال ( ولكن هذه الرؤى والأحيلة التي وضعها في شعره ، والتي تبدو كروى الخالم ، كان مبعثها إحساسه الحاد بغلبة التزنج في أصله ) (٣٣) .

وفي الإطار نفسه أيضا عالج وفق خنسه « نوستالجي » الفيتوري ، فذهب إلى أن ( النأي هنا انسلاخ داخل غير واضح في وعي الشاعر ، فهو يرى إفريقيا السوداء الزنجة فقط ، لذلك ينادي أرض أجداده ) (٣٤) .

فهل كان من الضروري أن ينضو الفيتوري عنه ملابسه الغربية ويقفل راكضا إلى قلب إفريقيا ليرتاد الأفاني البكر للفاة ، ويرى عن كتب صنف أولئك الذين يتحدث عنهم ، ثم ينخرط لنسوة في مشكلاتهم وقضاياهم ؟ هل كان عليه أن يرتد بالزمن إلى المهورد الماضية ليرى بعينه عن الاسترقاق والاستعمار والتمييز العنصري ، وبعدا ينتقل إلى القرن العشرين ليشهد الثورات والكفاحات وغصة الاستقلالات القطرية . . . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هل كان من اللازم ، درءا لأي انسلاخ في وعي الشاعر ، ألا يبلع باسم



إفريقيا ، وأن يحرس لسانه عن مناداة أرض أجداده ، وبالتالي كان عليه أن ينادى كل القارات والمواطن<sup>(٣٥)</sup> ، ويلتمس مسامح أسلاف كل الأجناس « والإثنيات » ؟

إن هذا المنطق ليس تبسيطيا فحسب ، وإنما هو أبعد ما يكون عن النظرة المقاربية الموضوعية ، التي تجاوزت هذا النوع من الإلزامات والاعتبارات ، وإلا بماذا نعمل كون معظم شعراء أمريكا ، وكوبا ، والمارتينيك ، وجامايكا ، وبورتوريكو ... ذوى الأصل الزنجي لم يكونوا يعرفون إفريقيا ألينة ، غير أن هذا لم يمنعهم من تصويرها والتعبير عن قضاياها ، والتعلق الصميمي بها ، بحيث إن إفريقيا المقصودة في هذا السياق تبقى ، كما أسلفنا ، حلما جمعيا ، و« نوستالجيا » هوياتية ، بل و« حالة روحية أكثر من كونها واقعا جغرافيا وسياسيا . وهي عند البعض تعنى العصر الذهبي الذي سبقه تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي والاختصاب الأهرج للقارة على يدى أوروبا البيضاء »<sup>(٣٦)</sup> .

وهكذا لجأ أغلبهم إلى تشييد إفريقيا تخيلية وأسفروا عليها انفعالاتهم الذاكرية والموهوبة ، جاهلين منها مقابلا فردوسيا لرداءة المدنية البيضاء .

إن إفريقيا ، كموضوع « نوستالجي » ، هي في النهاية الوجه المجالى والتاريخي لـ « يورديسي » ، في حين تتضمن الأنا الغنائية للفيتوري - باعتبارها تكتيفا للأنسوات السوداء - شخصية « أورفيوس » المتعلق بحبيته المفقدة . كلاهما يحوز نفس الخصيصة الإشارية ، وهي حاجس البحث عن الحقيقة الصافية ، « فأورفيوس » لم يشأ إلا أن ينزل إلى العالم السفلي بحثا عن حبيبته - حقيقته - هويته « يورديسي » . وفي المقابل فلا نهوض للهوية الزنجية المنطمسة ، بفعل الحجز التاريخي الأبيض ، سوى بالعودة إلى الذاكرة المجالية والتاريخية ، وعليه فإن إفريقيا الثائية عند الفيتوري هي مجرد موضوعة لاخترال غربة وانفقاد الوحي الأسود ، هذا الوحي الذي يسمى إلى الانفلات من مختلف الضغوط التي مارسها وتمارسها الحضارة البيضاء . وهكذا فمن ( لون بشرته ومن إحساسه العميق بالحرارة والحقد ، ومن طبول الذكر صاخ له وطن بعيدا نائيا هو إفريقيا . كان يدرك أنه بعيد ناء .. ولكن كان هذا يتغنى مع بقاء إحساسه بالغربة والفقد )<sup>(٣٧)</sup> .

ب - بلاغة العنمة :

— قد كان لي في رباه

حديقة مهجورة ..

يجرد اليوم فيها

أحزانه المستورة

ويلفظ الشجر الأسود .. المعجوز عطوره ..

ويدفق الصمت .. واليأس ..

والظلال الحفيرة !

( ص ٨٠ - ٨١ )

— وفجأة أبصرت

أعين الليالي الضميرة

حديقة تنفخ ..

( ص ٨٢ - ٨٣ )

— يا ليل ..

يا جبل الصمت

يا ضريح الظلال ..

( ص ٨٣ )

— وأراك مطرقة على الأوراق

في صمت ضجر ..

وهموك السوداء

حولك مطرقات تنتظر ..

( ص ٨٧ - ٨٨ )

— وهناك خلف جزيرة مجهولة

خلف البحار ..

تنمو على شطآنها السوداء

أحزان النهار

( ص ٩٠ - ٩١ )

— والريح من حولهم

كالخوايط السوداء

والليل بثر كبير

تختلط الأشياء ..

( ص ٩٦ )

— كان الدجى أسود من لعنة

من صرخة حاقدة في الصدور ..

( ص ١٠٣ )

— يا كم تكحلنا بليل ..

وتدثرنا بهم !!

وكم مشينا فوق شوك اليأس ..

( ص ١٣٨ )

— ألقى معول الليل بأسه ووجوهه

وبعينيك .. بالآلام عينيك ..

حنين إلى الليالي البتيمة ..

( ص ١٤٤ )

— ماذا أرى يا ظلام ؟

ركبا تحت الدياجى محدينا ..

( ص ١٤٨ )

— غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل

جذب المعطف في يأس

على الوجه العليل ..

( ص ١٥٨ )

- وتذكرتك .. يا نجمة حزن  
حزن المتوهج في الليل  
والنعمة ، تتمطى ساما .  
( ص ٤٨٦ )
- وذكرتك .. والليل سحابة  
يمشى معصوب العينين .  
( ص ٤٨٧ )
- سولارا : سأرقص الليلة من أجلك يا أمى .  
( ص ٢١٩ )
- العرافة : الله هو النهر الصاحب ..  
وهو الليل الغاضب ..  
( ص ٢٥٦ - ٢٥٧ )
- بوكمان : ابحث عن منبع أحزائك ..  
( ص ٢٨٥ )
- إن كنا قاربنا الحس « النوستالجى » فى المتن ونظرنا إليه بوصفه  
حساً دلالياً مقابل لتعلق « أورفيوس » بـ « يورديسى » ، فإن النماذج  
الشعرية التى أوردناها فى إطار ما أطلقنا عليه إجرانيا ( بلاغة النعمة )  
تمثل الحد الدلالي الموازى لبنية الاكتساب فى الشخصية الأورفية ،  
وللفضاء الجحيمى فى الميثولوجيا الإغريقية ، ذلك الفضاء الذى هوى  
إليه « أورفيوس » المقجوع تطلبا لحبيته . فالنماذج تكشف عن هذا  
الثابت الدلالي الذى اشتغل فى بنية المتن ، واستطاع أن ينتج بلاغة  
إشارية جد دالة تؤول إلى السواد ، والدكنة ، والظلال ، والوحشة ،  
والأشجان ، والصمت ، واليساس ، والمسارة ، والسام ،  
والمسوية ... ولعل هذه الوحدات الدلالية كافية ، بما لها من إشباع  
ترميزى ، لخلق فضاء تمثيلى عتموى يناظر النفسية الكثيفة  
« لأورفيوس » والمناخ الشبحى لعالم الموت .
- وكما فعلنا سابقا بلزمتنا القفز على البعد الذاتى للفضاء العتموى  
لنعطيه بعدا أكثر عمقا وموضوعية ، فنقرن دلاليته بذات جمعية أشمل  
هى الذات السوداء فى سياق تجربتها التاريخية التراجيدية عقب  
الاحتكاك بالبيض . وعلى هذا يمكننا أن ننزع ، على مستوى ثان ،  
عن هذا الفضاء غشاوته الأسطورية الشفافة ثم نكسوه برداء تاريخى  
موضعى هو من سدى المعاناة السوداء ، وعنت السود فى لحم أطراف  
هويتهم المحطمة .
- إذن يجوز أن نلقى شخصية « أورفيوس » من بنية الأسطورة ، ثم  
نخلص الأنا الغنائية للشاعر من سلطتها الذاتية القاصرة إشاريا لنرسى  
لها خلفية تاريخية مقننة ، على أساس ( أن الزنجية بالنسبة للإفريقى ،  
لا علاقة لها بالأسطورة . إنها واقع قاسى ينفس فيه يوميا ) ( ٣٨ ) .  
وهكذا تغدو بلاغة النعمة ، المتحدث عنها هنا آيلة ، دونما تلوذ ، إلى  
بلاغة ذلك الاكتساب الخلاق الذى دفع الذات السوداء ، بدءا من  
الخصوصية الفيزيقية والوجدانية ، بما هى جسد ديجورى معتم ،  
تربض فى حناياه آلام وأشجان غائرة ، وصولا إلى هاجس تعميم انجبال  
الطبيعى من خلل الانزياح النفسى التلقائى نحو كل ماله علاقة  
بالسواد ، مما يؤكد منزعا إسقاطيا يحقق للذات السوداء استمرار
- تتزعين زينة العرس  
وتلبسين زينة الحداد  
وتنديين !  
( ص ٣٠٤ )
- أزهرت البنفسجات السود فى يدى  
المقم والظلام والصقيع  
فلتتمدد الجذوع .  
( ص ٣٠٥ )
- رائع هذا الدجى الأخضر  
رائع صفاء الظلمة الجميل .  
( ص ٣٠٨ )
- وجررنا المعاطف الشتوية السوداء  
وانزلقت ظلالنا فوق شوارع المساء .  
( ص ٣١٦ )
- فاسمحي لنا  
بليلة واحدة من الضوضاء ..  
( ص ٣١٧ )
- تتسلقنا بيد الشفقة  
بالضحكات المرة ؟  
بالحزن المر .  
( ص ٣٢٠ )
- رأيت شمعى ينفى  
للشمس أحلى المقاطع  
والشمس فى غسق الليل .  
( ص ٣٣٢ )
- أطوى ليلالى خربق ..  
وأمتطى غيول سأمى .  
( ص ٤٠١ )
- فعاد لى صدهاء . باكيا حزين المقلتين  
حتى ليكفى صدى صوق ..  
( ص ٤٠٢ )
- وهسلنا جبهتنا بدماء مأسينا .  
( ص ٤١٣ )
- كانت تركض خلفها أشجار الغابات  
كانت تتهدج لها أنفاس الظلمات .  
( ص ٤١٤ )
- الساعة منتصف الليل  
وعلى الدرب تمام الظلمة .  
( ص ٤٨٦ )

الإحساس العتموى الأولى لدى الأسود هو الدّرج الأول في مهوى الجحيم ، وإذا كان العنف الأبيض هو الدّرج الثانى ، فإن سعي العنف الأسود المضاد هو ما يمثل الاقتحام الكلى للجحيم ، ولو أن فرانز فانون يتتقص من المردودية التاريخية للهبوط إلى الجحيم ، ففى نظره ( ليس للأسود من فائدة فى إنجاز هذا الهبوط إلى الجحيم الحقيقى ) (٤٢) .

#### ج - جدلية الموت الحياة :

- ها هنا وارىت أجدادى .. هنا ..

وهم اختاروا ثراها كفنا ..

وسأقضى أنا من بعد أبى ..

وسيقضى ولدى من بعدنا ..

وستبقى أرض أفريقيا لنا ..

( ص ٤٢ )

- فوراء الموت .. وراء الأرض

تدوى صرخة أجدادى ..

( ص ٤٥ )

- فقد كان يحمل فى روحه

ثمر أجداده أجمعين .

( ص ٥٨ )

- ذات يوم لم يزل ينقل بالنقمة أرواح جدودى

ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودى

وقفت أرضى ترنو للمقادير حزينة

وقفت كامرأة تنسج أكفان السكينة .

( ص ٧٣ )

- فى كل ليل ..

يدوس فوق شعورى !

جنازة تدفن الحزن

فى قبور السرور .

سحابة تظمر الموت

فوق روض نصير ..

( ص ٨٠ )

- فى ذلك الركن من قلبك

الحقير المرائى ..

تمتد مقبرة ضخمة ..

( ص ٩٥ )

- لكى لا أرى جثة ميتة ..

تطل بعينين نحو الحياة .

( ص ١٠١ )

- وكل الذى خلف أعماقنا

خصوصيتها الفيزيقية والوجدانية عبر تلوين عناصر المجال المستوعب لكيونتتها ، بل إن التلوين النفسى يتعدى المرئى إلى اللامرئى ، ويطلوالم الموضوع المركب ، كما يلحق البسيط داخل دائرة المجال .

ومن دون شك ، فإن الليل يشكل المدى الأقصى لهذه البلاغة العتموية الدالة ، ولذلك نلمس كثافة حضوره ، هو مرادفاته ومشتقاته وتلويناته المتعددة ، داخل مجمل النماذج الشعرية التى ترفد حساسية العتمة فى المتن (٣٩) ، مثلما نواجه بهذا الحضور الملحاح لليل فى مجمل النصوص الشعرية التى أبدعها الشعراء الزنوج الأفرو-أمريكيون ، إذ ( ... ) أن الليل مصدر الخرافة عند الزنجرى الإفريقى وعنصر من عناصرها ، ولازال إلى اليوم منبعاً للأوهام والهواجس والخوف لأنه يأتى عملاً بأشياء غامضة ويجعل كل إفريقى يعيش فى عالم تكثر فيه الاتصالات مع الغير وتتعدد فيه المحاولات (٤٠) .

لكن مانود توضيحه فى هذا الإطار ، هو أن الأسود قد انسجم فى خصوصيته العتموية ، فى كثير من الانسجام والتلقائية ، واستمر هذا المسلك النفسى - الحضارى إلى حدود مقدم البيض ، أى إلى حين مواجهته للبيض كلون مغاير . وما أدى إلى الإخلال بالانسجام والتلقائية المذكورين أن البيض لم يكتفوا بنهب وتدمير إفريقيا ، أرضاً وإنساناً وثقافة ، بل انحذوا السود ، مادام فصيلاً أساسياً فى المنظومة البلاغية العتموية ، مبرراً سافراً للتغطية على عنفهم التاريخى الصارخ ، ومن ثم التجأوا إلى اختزال مناسى التنازل بين الهويتين ، السوداء والبيضاء ، إلى جدل بلاغتين لونيتين ، فانتقلت العتمة من صعيد مكون من مكونات الرؤية فى الذهنية الزنجية إلى صعيد عامل التمزق والمعاناة والقرف فى النفسية السوداء .

إن هذا التحول الفاجعى الطارىء يمكن عده عنصراً من عناصر التحليل الإضافية للفضاء العتموى فى الحياة الزنجية ، بالنظر إلى أن السود أصبح لدى الأبيض الغازى رمزاً لخطيئة كونية أولية ، تحتم خضوع السود للمحن والألام الجسدية والنفسية ، وهو ما أطرساه داخل « بنية تدمير الهوية » ، وبهذا أخذت تلك المحن والألام شكلها التاريخى العمل ، من غُلُل ممارسات الاسترقاق ، والاستعمار ، والتمييز العنصرى ، بما هى مظهرات للعنف الأبيض ، أو بالأحرى للجحيم التاريخى الذى أوى إليه السود مرغمين . هذا وإذا ما أردنا دلالية « بنية استعادة الهوية » ، بوصفها بنية ترشح بكثير من المكابدة والعذاب ، اكتملت لدينا صورة الجحيم التاريخى المقصود ، بحيث لا يجب أن نغفل أن مباشرة الذات السوداء الجمعية لمشروع استعادتها هويتها بعد اختيارها واعياً لإنتاج عنف مضاد ، وبالتالي شكلاً من أشكال المكابدة ، الجسدية والنفسية ، وهو ما يعنى فى النهاية فكرة الجحيم التاريخى .

ومن هنا يتأتى القول إن المكابدة السوداء هى التجل الموضوعى للمكابدة التى عاشها « أورفوس » حين مباشرته لمشروع استرداد حبيبته - حقيقته - هويته « يورديس » من عالم الموت ، لأننا نجد ( داخل كل نزول للجحيم ، تحصيلاً لنوع من اليقظة الداخلية ، ونوعاً من الإفراج عن الوعى ) (٤١) ، وكأنما الأسود هو « أورفوس » الأسطورى المتلمس لموقع « يورديس » فى دكة اكتسابه الذائق وفى حلقة المتلمس العالم السفلى وشبهه . أو لنقل أخيراً إذا كان

- مقابر معشوشبات المموم .  
(ص ١٠٢)
- وكانت السحب تغطي السما  
كأنها أكفان ميت فقير  
وكنت أمشي متخفا بالردى  
كدودة تزحف بين القبور .  
(ص ١٠٣)
- إذن فاسمى إني سأغنى  
سأهرف لحن الجناز الكبير . .  
لقد آن لى أن أهر الحياة بحزن . .  
بكل مراثى القبور .  
(ص ١٠٧)
- ألا ليت الذى بالموت أبلانا .  
ولم يبق لنا كالتناس أشواقاً ووجدانا .  
(ص ١١٩)
- وظل السيد المعبود فى رقدته الحلوه  
وكانت كأسنا الموت  
وكانت كأسه الشهوه . . . !  
(ص ١٢٠)
- وانتفضت حتى عظام الجذود  
فأسمع برغم الموت أصوامها  
مختلطات باللظى والحديد  
وشق صدر القبر . .  
(١٢٧)
- كنت نحين فى دمايى  
وأفنى أنا فى ساعديك . . فى ديمومه  
(ص ١٤٢)
- هكذا كان يغنى الموت حول العربى  
وهى هموى تحت أمطار الدجى مضطربة !  
(ص ١٥٧)
- يخفن فى ألف يد مكتومة الأئين  
مثل جناح طائر فى رقصة المنون .  
(ص ١٦٨)
- فلتكنىء حيناً على عظام موتانا  
ولنصمت الأنا .  
(ص ٢٩٩)
- لو رأيت شاعرا يموت  
جثته طريجة  
وقلبه حمامة ذبيحة
- ودمه على الثرى عباءة حمراء .  
(ص ٣٠٣)
- رأيت يمشى على قبرى فابتسمت .  
(ص ٣٠٤)
- لأن طاحونة ميت حزين الخيلاء  
تدور فى الهواء  
جلست تحت هذه الأعمدة السوداء  
(ص ٣١١)
- كأنما أسمع أمواتا يفنون معى  
تشبهنى وجوه موتاى النحاسية .  
(ص ٣١٢)
- طبول موتاى تدوى فى دمايى .  
(ص ٣١٣)
- وضحكة باردة صفراء  
كأنها كفن !  
(ص ٣١٥)
- إن الكلمات الميتة ، كالأشجار الميتة .  
(ص ٣٢٠)
- أجيء لاهث الأنفاس ، مصلوب العنق .  
(ص ٤٠٣)
- لم تمث فى أغان ، فما زلت أغنى .  
(ص ٤٠٧)
- أنا فى حبك مليون ضحية  
تتهاوى تحت أقدام جلالك .  
(ص ٤٠٨)
- الموت فى طريقه . . ياليت لا يقترب  
الموت والعدو بالمرصاد .  
(ص ٤٧٦)
- نازاكى : يا أحباب الموتى هودوا  
حتى لو كنتم قد منتم .  
(ص ١٨٣)
- كورس الموت : يستجدى موت مشنوقين  
يستجدى موت متفين  
يستجدى موت مجلودين .  
(ص ١٨٥)
- سافو : لن تخرجنى منها . . فاقطنى . . أو اقتلك الآن  
اقتلنى فى أرضى . .  
(ص ١٩٠)
- سافو : ( متحشرجا )

المستوى الطقوسي ، ففي الذهنية الزنجية لابد وأن يسترعينا ذلك الاشتهااء القوي والمدهش للموت ، كما لابد أن يشيرنا عدم التهرب من العدم ، بخلاف ما نراه عند شعوب وثقافات أخرى ، بل إن الموت يندغم في سياق الشعائرية السوداء التي ترى أن الحياة ليست ، في الجوهر ، سوى الفصل الأول من وجود خالد متأبد ، على حين أن الموت هو الفصل الثاني أو الفصل الحقيقي من هذا الوجود .

فقد اعتنق السود مجموعة من الطقوس المبهجة للموت ، التي تعمل على الترفيع فيه ، مما يجعله أفضل من الحياة . فلا يمكن مثلا عد الأجداد والأسلاف موت بآى حال من الأحوال ، إذ يعتبرهم المعتقد الزنجى أحياء تمور أرواحهم في مختلف تجليات الحياة والطبيعة ، ويسرى دفقها اللامرنى في كيان الأحفاد . ولا على ضوء الفلسفة الإفريقية ، بحسب الأموات قوات روحية تستطيع التأثير ، بنجاحة ، على الأخلاف الذين ليس لهم من هدف ، بعد الآن ، سوى توطيد قوة أولئك<sup>(٤٤)</sup> . لذلك لم يكن الموت ليمثل ، إطلاقا ، فصا أو قطيعة بين العالم المياني والعالم الغيبى ، وإنما هو محض انعطاف في مسار التجربة الأونطولوجية العميقة التي يعيشها الأسود ، حيث ينتقل ، بعد الموت ، إلى مرتبة أسس هي أقرب إلى مرتبة المقدس ، لأنه يحظى بالدنو من مصدر الطاقة الوجودية الأولية ، أى الإله . ( نعم ، إن الزنجى يشعر كأن بينه وبين أسلافه معاهدة وجب عليه احترام بنودها التي تنص على تقديمه للموت والإشادة بهم )<sup>(٤٥)</sup> .

وهذا سبب الثراء الغل للشعائرية السوداء ، ومصدر بذخها الإشارى المتجسد في أشكال التواصل بين الأحياء والموتى ووسائله ، سواء من خلال الأشعار والمحكيات والإنشادات ، أو عبر الرقص والموسيقى والأقنعة . ويصد هذه الأخيرة ( لابد من النظر إلى القناع الإفريقى على أنه بالدرجة الأولى تكتيف طاقة . وهذه القوة التي يجسرها القناع ويطلقها إنما تصدر من منابع الطبيعة والجودود والألهة )<sup>(٤٦)</sup> . وعلى صعيد آخر فإن ( القران هو ، قبل كل شيء ، عبارة عن مدخل لعلائق مع السلف )<sup>(٤٧)</sup> .

قد يبدو هذا التماس الرفيع بين حدى الموت والحياة أشبه ما يكون بتقاطع سريالى غير ، ولكنه حين الأمر الواقع فيها يخص هذه الإشكالية الميتافيزيقية العويصة . إذن لا يجب أن نستغرب التوظيف المكثف لكلمة الجد أو الأجداد ، كرمز للموت ، في نصوص فائقة من المتن ، لأن توظيف الشاعر لها ينطلق ، دون موارد ، من ذات الخلفية الرؤيوية التي حاولنا بسطها ، والنتيجة هي التضاء الفيتورى ، من حيث يدري أو لا يدري ، مع نفس الشواغل الذهنية عند شعراء الزنجية ، الذين يمارسون الكتابة الشعرية باللغات الغربية ، إذ نجد ( عند شعراء أفرو-أمريكيين متعددين ، تلك العلاقة الحميمة بين الأحياء والأموات )<sup>(٤٨)</sup> .

إن الموت حقن دلالي وظليعى في المتن ، ومادام يملك مبررات مثولته في النصوص ، فإن لنا كامل الحق في استثمار رمزيتة في نطاق الرؤية الأورفية للشاعر ، ولو أن الموت ، باعتباره عنصرا رؤيويا ، غالبا ما ( يشكل صعوبة أساسية داخل كل رؤية بالنظر إلى أنه محاولة لإعطاء معنى للحياة )<sup>(٤٩)</sup> .

لقد قلنا سابقا إن الشاعر ( صوت الكلية الزنجية ) هو المقابل

لمنة أجدادى ستطاردكم .

( ص ١٩١ )

— كورس المبيد : لا تقربوه . .

ستستحم الغابة الميتة . .

بالدماء إن لمستموه . .

( ص ٢٠٤ - ٢٠٥ )

— العرافة : امضوا . . امضوا . .

هذا هو صومهم يتوهج في الأبعاد . .

هذا صوت الأجداد . .

الموت يتخالون . .

الموت يتسمون . .

الموت والأحياء هناك . .

( ص ٢٥٨ )

يقول وفيق خنسة ( والفيتورى فعلا يشتهى الموت في أعماقه ، هروبا من واقع لا يرضيه ، ولا يريحه ، ويتمنى أن يتحرر منه من ولونه أولا ومن قصره ودمايته ثانيا . وبالنسبة ليس الفيتورى دميما )<sup>(٥٠)</sup> .

من المحقق أننا لو قمنا بتشريح هذا القول ، ثم أعدنا تركيبه ، ليستحصل لنا ما نقصده من أطروحة ( جدلية الموت والحياة ) كدلالة مشتغلة في المتن ، فالقول يؤكد اشتهااء الشاعر العارم للموت ، بغاية التخلص من واقع غير مريح ، وتوخيا للإفلات من مركب اللون والدمامة ! فالموت ، على ما يبدو ، هو سبيل التحرر من واقع شرس ، ومن عقدة أسرة . وإذا كان صاحب القول ربما يكون قد رتب وجهته بناء على قراءته لشعر الفيتورى ، فإن الأمر نفسه حصل لنا ونحن نقرأ نصوص المتن قراءة متفحصية ، بحيث ووجهنا بنصوص تكاد ، لكثرتها ، تشكل خطاها مستقلا داخل المتن يمكن تسميته بخطاب الموت ، فهو يهيمن على سياقات دلالية حدة ، ويحجز مقاطع بكاملها ، وذلك بنفس القدر الذى نجده عليه مبثوثا في وحدات لفظية . إنه يجعل مباشرة على دلالة الموت أو على ماله علاقة واتصال بهذه الدلالة ، ولا ريب أن النماذج الشعرية التي اخترنا إثباتها كافية للإقرار بثبوت هذه الظاهرة ، بل ونحفز على الخوض في إشارتها .

فهل المسألة محض تضخم لحس عدى يرجع إلى حيثيات ذاتية ، قد نجد تفسيرها في تشاؤم الشاعر وقنوطه الوجودى ، أم أن الأمر يفوق هذا ويصلنا بخلفيات عميقة تمس الشاعر ، كما تعنى الذات السوداء الجمعية ؟؟ لعل الشطر الثانى من هذا التساؤل الإجرائى هو الذى يقدر على قيادتنا إلى مظان هذه الظاهرة الطاغية ، ويسمفنا في اكتناه مقصديتها .

وانطلاقا من الوحدات اللفظية المهيمنة على النماذج السالفة ( الموت ، الكفن ، وارت ، الجنائز ، الدفن ، القبور ، الجثة ، الردى ، المراثى ، المنون ، القتل ، الصلب ، الشق ، الضحية ، الأجداد . . . ) نستطيع أن نؤسس مدخلا مشروعا إلى جوف بنية الموت ، أو جدلية الموت والحياة في الذهنية الزنجية . إن هذا الخطاب هو واحد من بين مياسم لافتة في هذه الذهنية ، إذ يعبر عن حضوره عبر كثير من الأنساق والأنماط في الثقافة السوداء ، وبخاصة على

الموضوعى لـ «أورفيوس» ، وقلنا كذلك بأن الهوية الزنجية الحقيقية هى ما يوازى «يورديسى» المبحوث عنها من لدن «أورفيوس» ، ثم جعلنا بلاغة العتمة والتحليك غلافا دلاليا مناظرا لقساوة الجحيم التاريخى الأسود ، فى تقابله مع عالم الموت فى الأسطورة الإغريقية . إذا كنا قد أنشأنا تلك التقابلات والتماثلات الإجرائية ، فإن المطلوب الآن هو إنشاء نوع من التوازى الدال بين خطاب الموت فى المتن وموت «يورديسى» حبيبة «أورفيوس» .

إن الهيمنة اللاتئة لهذا الخطاب ، مضافا إليها ما نستشفه من إيحائية «بنية تدمير الهوية» كموت جسدنى ونفسى وحضارى ، ومن «بنية استعادة الهوية» كموت حقيقى «شهادة» وموت مجازى «مكابدات وتمزقات» ، كل هذا يطور الحد الدلالي المسائل لموت «يورديسى» . فلكى يصعد «أورفيوس» حيا من العالم السفلى وجب أن تموت حبيبته ، إذ نفى ، بموتها الفاجعى ، حبيبها من أن يلقى حتفه هو أيضا ، وهكذا يحدث ذلك التقاطع الدال بين طرفى الموت والحياة فى الأسطورة بنفس حدوثه فى بنية الرؤية للعالم عند الشاعر ، بل لعل العنصر الجوهرى فى كليهما هو التعالق العنصرى الكبير بين الموت والحياة ، بحيث يصير الموت (عكسا للمفهوم السائد) وسيلة للحياة .

إن الرؤية الأورفية فى المتن تسلك بدورها نفس المسلك الترميزى للأسطورة الإغريقية ، فهى إبانة عن مشروع هودوى وارتدادى إلى منابع والأصول ، أو إلى «يورديسى» الموضوعية أو التاريخية «الهوية» ، ثم الوقوف على موتها ، بمعنى تدميرها التراجيدى من جراء العنف التاريخى الأبيض ، وأخيرا ابتعادها فى هبتها الأصولية ، ثم القيام بمركزتها فى الذهن والوجدان الأسودين ، كموقف حضارى مضاد للحضارة التمييزية البيضاء ، إذ لا فرق بين عنفها المادى وعنفها الأخلاقى . ولا شك أن هذا المسلك الترميزى للضرورة الرؤيوية فى مدونة الشعر الزنجرى الأفرو-أمريكى هو الذى جنح بجان بول سارتر . إلى القول (وسأسمى «أورفيا» هذا الشعر لأن ذلك الهبوط المعاند للأسود إلى ذاته يجعلنى أفكر فى أورفيوس حين ذهابه إلى استرجاع يورديسى من بلوتون) (٥٠) . وقد ارتكز سارتر فى دفاعه عن الملمح الأورفى فى الشعرية الزنجية على التقنية التخيلية عند الشعراء الزنجرى ، بحيث غالب ما يتصاير فى نصوصهم الحبس والنوستالجى ، وهاجس تحليك العالم ، إلى جانب تلك الشهرة السريالية للموت ، وإذا ما أردنا التدقيق فى (إن مؤسسى مجلة الزنجية ، الطالب الأسود ، هم أنفسهم الذين ارتادوا التقنية الشعرية لـ «لعودة إلى الأصول» (٥١) ، ومصادم المتن قد بلور نفس تلك التقنية ، فإن ما يصدق على الشعراء الزنجرى الأفرو-أمريكيين يصدق على الفيتورى أيضا بالرغم من اختلاف اللغة .

وحق نكون أكثر انسجاما مع طبيعة الرؤية الأورفية عند الفيتورى ، أو إن شئنا ، حتى نكون أكثر أصولية واستيفاء بصدد الأورفية الزنجية نفترض أن نستبدل «يورديسى» المبحوث عنها من لدن «أورفيوس» الأسطورى ، بوصفها معادلا للهوية بـ (مونتو) لأنها أولى وأعق تعبيراً عن خصوصية الإشكالية الهويةية فى العالم الأسود ، وهكذا نصبح أمام تقصى «أورفيوس» الأسود لحقيقته المباداة ، كإعادة إنتاج لدلالة بحث «أورفيوس» عن «يورديسى» .

واستباقا لأى تساؤل قد يطرح لماذا البحث عن «مونتو» ؟ نراذ ملزمين بتحديد معنى الاسم وذلك قبل بسط وظيفته فى هذا السياق ، فنقول لأن (مونتو يعرف عند الرجل الأسود بكونه أعظم رجل وأكمل الرجال خلقاً وشكلاً ولهذا فهو يستحق العبادة . وهو أقوى الكائنات فخلق كل شئ فى مكانه ويؤدى وظيفته على خير وجه) (٥٢) .

وعلى ضوء هذا التعريف يتبين أن الاسم ذا الرنة الإفريقية هو بمثابة شفرة ضمن المنظومة العقائدية السوداء . إن «مونتو» النموذج الإنسانى المتسامى ليس من فصيلة الكائنات الهلامية المحلفة فى عليائها القدسى ، التى تكتفى فى علاقتها مع البشر باللون من الطقوس والاحتفالات التقريبية الموسمية ، حقا إنه بتعاليه يتراءى أشبه ما يكون بالإله ، لكن ما تتميز به الذهنية الزنجية عن كثير من الذهنيات هو أنها لا تعتبر الإله ماهية تجريدية غائمة ، أو كينونة متعالية تليدة ومحايدة ، إنه روح خلاق ، ورمز مطلق وفعال لا يتوان عن الاندغام والتماهى فى مختلف مناحى الحياة وأصعدها ، فهو القبس المشع لفعل الأفراد ، والمنظم لعلائقهم وممارساتهم اليومية . يلهمهم قيم العمل والشجاعة والاحتمس والتعاون . ويقدر ما يزودهم بطاقة حب الخير والحق والعدل والجمال يؤجج انفعالاتهم الروحية ، من خلال الإبداع فى مجالات الموسيقى ، والرقص ، والنحت ، والتفنج . وهو من يغرس فيهم قدسية السحر وتكريم الموتى . إن مونتو باختصار هو الرمز الذهبى الأمثل ، المكثف لنموذجية الحياة السوداء ، سواء فى جانبها المادى أو الروحى ، حل أساس (أن القيم الروحية الحقة لا تنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى) (٥٣) .

لذا أصبح المنزع العودى إلى إفريقيا العصر الذهبى تعبيراً عن إرادة التخلص من المآزق الهوياتى الأسود ، نغى تعبيراً عن حاجة وجودية ملحة إلى اعتقال المونتو التاوى فى الذاكرة السوداء ، وعصرنة القيم المادية والروحية التى يضمها هذا المعتقد الراشح ، بفعل أن هذا الاختيار هو البديل الرؤيوى لإشكالات التشذيب والمسح والاستلاب التى أفرزها الخطاب التاريخى الأبيض .

من هنا يتبدى لنا كيف أن الرؤية الأورفية قادرة على إنجاز أجوبة فعالة بآليات الأستلة فى العالم الأسود (٥٤) ، بدءاً من المباش اليومى ، إلى المركب والشموى ، مروراً بالعلاقة مع الآخر ، وبالموقف من القضايا الكونية التى تمس الإنسان بما هو كل ، ولم لا ؟ ونحن نعرف ذهاب (بعض الإفريقيين المحدثين إلى أن أسلافهم هم الذين اكتشفوا الرب للإنسانية . يقولون إن الدين من نتاج عقل إثيوبيا بالمعنى القديم للكلمة) (٥٥) . ومثلما كان هبوط «أورفيوس» إلى العالم السفلى ابتعائاً كيانياً دالاً ، اشتغلت الرؤية فى المتن وفق المعادلة التى بلورها بنية الأسطورة ، أى أن نزول الذات السوداء الجمعية إلى أعماق ذاكرتها التاريخية إن هو إلا بحث عن إكسبر حضارى أصولى قادر على ابتعاد الهوية وتوفير تماسكها ، وعلى ملء الفجوات والبياضات اللا إنسانية فى مختلف جوانب الحياة لدى السود ، إذ (ليس على المستوى المفاهيمى ، وإنما على مستوى التخيل والمحاكاة ، يقوم الفن بتسديد نقده للنظام القائم ، لأنه يعكف على إمطة اللثام عن طبيعته اللا إنسانية) (٥٦) .

اعتماداً على ما بينا نستطيع إذن توصيف الوعى العودى الأسود بوصفه تجلياً لما يصطلح عليه لوسيان جولدمان بالوعى الممكن . صحيح أن هذا النمط من الوعى ربما بدا من قبيل الوعى النكوصى

الذي أطلقنا عليه نحن « بنية تدمير الهوية » بما أنه تشويش تاريخي سلبى ، وتفكك رؤى ، وانحيار للكلية الزنجية . إن يقظة الوهى هى أداة إنجاز القفزة المطلوبة ، وقاعدة حسم الإشكالية الهويةية . ومادامت هذه اليقظة فعلا تاريخيا ، لأن كل فعل ( ينم عن وعى من خلال كثير من مناحيه )<sup>(٥٩)</sup> ، فإنها تتضمن معنى احتمالياً وثورياً ، كما تصبح طلباً للممكن أكثر منها تعلقاً بالقائم الناجز .

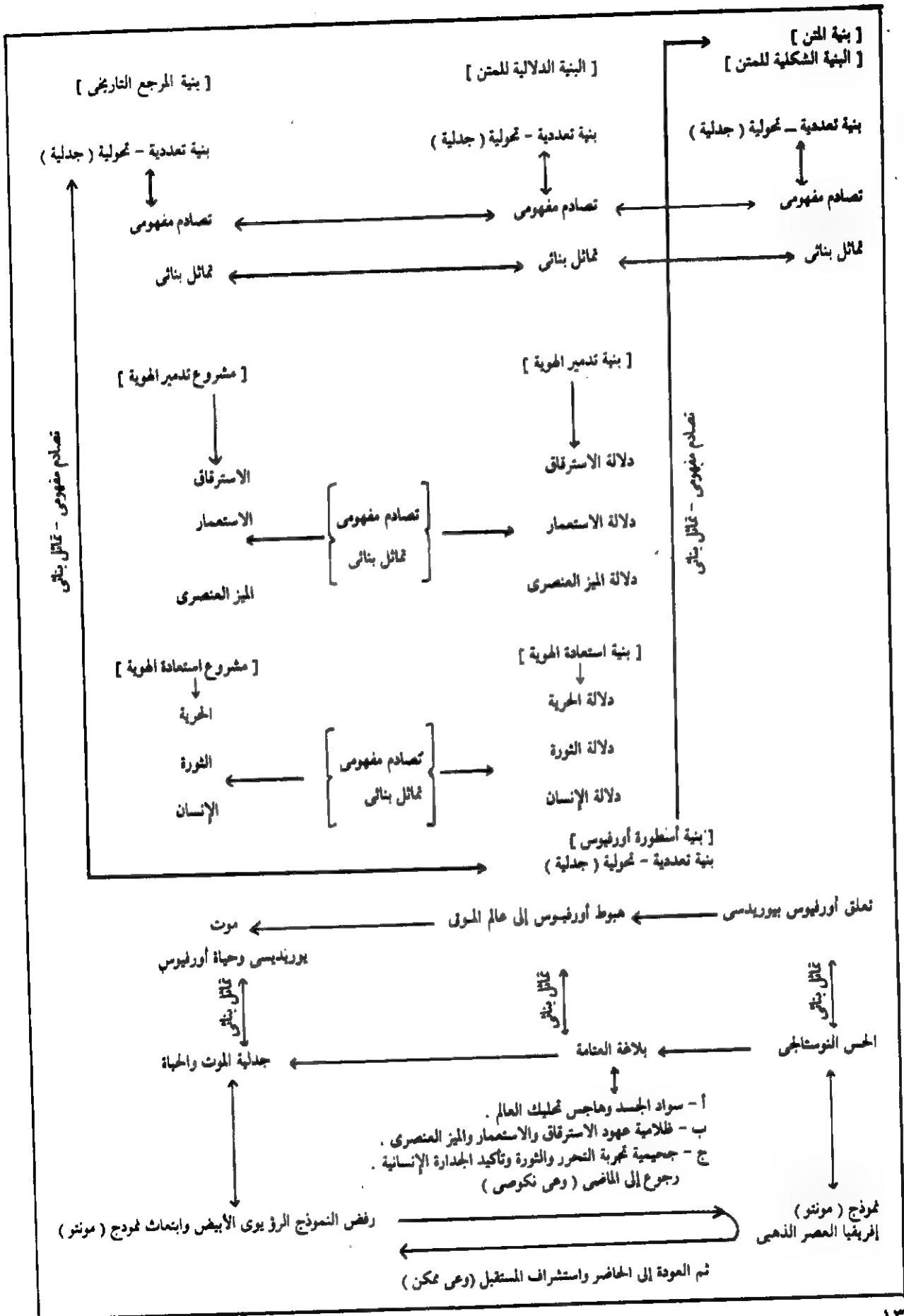
نخلص إلى القول بأننا لسنا بإزاء منشور نظري ، واضح ومتماثل ، أو بإزاء بيان إيديولوجي من توقيع نكروما ، أو سنجور ، أو سيكوتوري ، أو نيريري . بل نحن بإزاء كتابة شعرية لها أولياتها ومشتراطاتها المخالفة لأوليات ومشتراطات المنشور النظري أو البيان الإيديولوجي . فالكتابة الشعرية شكل ودلالة خاصين ، ومن تركيبنا للمستويين أمكننا استنتاج رؤية محددة للعالم تحمل في عمقها وهما ممكنان . ومن المعروف أن الكتابة الأدبية عموماً ( ولو أنها تفصح عن رؤية خاصة للعالم ، فإنها تكون مسوقة مسبقاً ، لدواعٍ أدبية وجمالية ، إلى تعيين حدود هذه الرؤية ، والقيم الإنسانية التي يتحتم تقديمها بغية الدفاع عنها )<sup>(٦٠)</sup> . وتوقفاً لأي طرح قد يرى أن الرؤية والوعى اللتقطين في المتن ربما خالفما ما يجوز التقاطه من نوايا الفيتوري وتصريحاته وحواراته ، أو ما يمكن أن تقدمه القراءة المهادنة لشعره — نحسب لهذا نقول إن الأمر الأساسي لدينا هو أن الرؤية والوعى يندان عن سلطة الشاعر ونواياه ، ويستقران ، قوة وفعلاً ، في مكتوبه الشعري ، أى في المتن الذي هو حتماً بنية نصية مضمرة لبنية دالة أو أكثر . هذا من زاوية ، ومن زاوية ثانية فإن الفيتوري لا يكتسب أهميته إلا عبر انتمائه إلى الكلية الزنجية ، ومهما قوى أو ضل هذا الانتماء ، فإن الشيء الأكيد هو انتماءه ، بما هو ذات مبدعة ، إلى بلورة رؤية كلية ، ووعى كل يمكن ، لأن ( الوعى الممكن كان الشكل « الدائق » لتلك الإمكانية الموضوعية التي يتوقف عليها إنجاز الأثر )<sup>(٦١)</sup> ، على أن الأثر الذي يبعثنا هنا طبعاً هو المتن ولا شيء غير المتن .

وفي النهاية نقترح أن نسطر لمذجة توضح آلية الرؤية الأورفية في المتن ، بما هي وعى يمكن ، وذلك في إطار علاقتها مع البنية الشكلية والدالية للمتن ومع بنية المرجع التاريخي :

السالف ، مادام يخدم ، باستشارته للذاكرة الكلية ، تأييد الحس الماضوي ، والمزوف عن الانشغال بالآق والمحتمل من القضايا والأفاق . غير أن التحليل المتأن لهذا التماثل الموه قد يعين على الموضحة الدقيقة للنمط المشار إليه ، فالردة إلى الماضى تكتسى هنا معنى إيجابياً ، إنها ترمى إلى استعادة نموذج رؤى يوى مسكوت عنه يحكم عامل الهيمنة البيضاء ، وبحكم إغراءات الحضارة البيضاء ، ثم تحويله إلى وعى يمكن واحتمال يه مصير الكلية الزنجية ، فهو بذلك وعى ثوري ، اجتيازي ، ومستقبل ، لأنه يعمل على تحطى مجمل العوائق التي تحول بين السود وتحقيق تصورههم الحضاري الخاص .

إن الكلية الزنجية الحالية في معظم جوانبها ثمرة لتضافر عوامل تاريخية متلاحمة بأن في مقدمتها عامل العلائق اللا متكافئة مع العالم الأبيض ، ولذلك فإننا نستطيع أن نستسيغ ، حين حرصنا على استحضار هذا المعطى ، لماذا كانت القطيعة ( أو تصفية الحساب مع الأبيض ماثلة دائماً في صلب المشروع الرؤى يوى الزنجى ، كما نستسيغ أيضاً ، كنتيجة ، أن الموقف القطائى ، بالنظر إلى أنه مكون أساسى للرؤية الأورفية عند الشاعر ، هو أحد أبرز وأجل وجوه الاحتمالية والإمكان والثورية ، اعتماداً على أن القطيعة في المنظور الزنجى تعنى قبل كل شيء حفر هوة بين الكلية الزنجية والكلية البيضاء ، لأن هذه الأخيرة هى المسؤولة تاريخياً وأخلاقياً عن اختيال « موتو » أو الحقيقة الحضارية السابقة على هيمنة البيضاء ، ولأن ( الحركة الثورية لا تغدو ممكنة إلا حينما تتحطم الأسطورة الإيديولوجية التي تؤطر أفكار الناس على مستوى الوعى )<sup>(٦٢)</sup> ، وهذه الأسطورة الإيديولوجية تكمن أساساً في حاجز التبعية والخضوع للحضارة البيضاء .

ولعل الحركة الثورية ، في هذا الإطار ، تجاوز مفهومها المبدئى لتأخذ مظهر مشروع تاريخي من الضخامة بمكان ، يستهدف إحلال أسطورة إيديولوجية سوداء مكان أسطورة الإيديولوجية البيضاء ، أى تحطيم أسس المعادلة التاريخية المغبونة . ( تقى البداية كان هناك العصر الذهبي لإفريقيا ، ثم تلاه عهد التبدد والمبودية ، فيقظة الوعى )<sup>(٦٣)</sup> . ولكى تعود الشرعية لهذه المعادلة فتأخذ نسفاً متماسكاً يجب القفز على ذلك الأبيض التاريخي « عهد التبدد والمبودية » ،





- ٢٤ - في سؤال وجهه الصحفي الكاميروني أوسينو ديوب Ousseynou Diop إلى الروائية الكاميرونية ويريري لينكينج Wéréwéré Linking من الدافع الذي جعلها تكتب رواية لها به «أورفيوس إفريقيا» ، فكانت تعطي شخصية أورفيوس ، في اليونان القديمة ، صورة شاعرة للحضارة المنبثقة ، في حين تصورين لنا أنت واقعاً إفريقيا حزينا نسبياً ؟
- جواب : عندما نقبس شيئاً فإن الأمر يتعلق ، بصفة خاصة ، بالإحاطة بالمشكلات المتميزة لحقبة محددة ، إننا لسنا في اليونان ، نحن في إفريقيا التي لها مشكلات جدد متميزة ، voir: (orphée Dabré) de la Camér- ounaise Wéréwéré Linking, in: Al Bayane (quotidien) 10 eme année — No 2290 — Samedi 28 Août 1982 — p. 6.
- Joël Schidt: (Dictionnaire de la mythologie grecque et — ٢٥ Romaine) Ed. Larousse, Paris 1965, p. 122.
- Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique — ٢٦ de la totalité) p. 18.
- ٢٧ - نزل أرقام الصفحات المبدئية للنماذج الشعرية على مواقعها ضمن ( ديوان محمد الفيتوري ) المجلد الأول - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .
- ٢٨ - الدكتور محمد عبد الغني سمورى : ( قضايا إفريقيا ) ص ٢١٢ ، عالم المعرفة ، أكتوبر ١٩٨٠ .
- ٢٩ - نفسه ، ص ٢١٣ .
- ٣٠ - كارلين جورج : ( الغرب المتمدد ينظر إلى إفريقيا البدائية ١٨٠٠ - ١٨٠٠ ، دراسة في التمركز المعرفي حول الذات ) ضمن كتاب : ( البدائية ) تحرير : أشيل متناغو - ترجمة : محمد عصفور ، ص ٢٨٣ .
- ٣١ - مما يلاحظ أن فكرة الفحولة تحضر ، بشكل أو بآخر ، في كثير من النصوص الشعرية الزنجية ، مما يجعلها موضوعاً من الموضوعات المركزية في الشعر الزنجي الأفرو-أمريكي . وقد مر بنا هذا الملح أثناء وقوفنا على قصيدة «مأساة الإنسان الآخر» للفيتوري مثلاً ، ضمن مقارنتنا لدلالة ( الإنسان ) في البحث الظلي ، كما نحل قصيدة « إلى نيويورك » للشاعر ليوبولد سيدار سنجور أحد أجمل النماذج لحاجس الفحولة في الأدب الزنجي :
- أصيحى السمع يا نيويورك ! آه انصت إلى صوتك الذكوري التحاسي
- صوتك الذي يرتج صاعداً في الأوربا ، فالفج نبتت بدموعك المتحدرة بقاعاً من الدم
- أصيحى السمع لجميد حيث ينض قلبك المليكي إيقاعاً ومما للظلم - ظلم - ظلم ، ظلم الدم وطم ظلم .
- voir: Léopold Sedar Senghor: (Ethiopiennes) in (poèmes) p. 115.
- وفي سؤال وجهه للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي حول من هم الأكثر أهلية لإقامة حوار جسدي مع باريس فلجاب : ( إهم الشبان الإفريقيون السود الذين يصادفهم المرء كثيراً في الشوارع والمقاهي ودخل محطات المترو . وهم في هذه القصيدة « محطات الزمن الآخر » يرمزون لحضارة الخصب والفرطة ، في مقابل نساء باريس أو صافرها الشائخة المصبوغة الريش اللاتي يرمزن لحضارة العقم والآلة ) .
- مجلة ( سيدق ) السنة الرابعة ، ح ١٩٠ ، الإثنين ٢٩ أكتوبر ، ٤ نوفمبر ١٩٨٤ ، ص ٣٨ .

- Lucien Goldmann : ( Structuralisme génétique en sociologie de — ١ la littérature ) in ( Le structuralisme génétique ) Ed. Denoel/ Gonthier, Paris 1977., p. 24.
- Lucien Goldmann : ( Marxisme et sciences humaines ) Ed. Gal- — ٢ limard, Paris 1975 pp 57 — 58.
- Lucien Goldmann : ( Recherches dialectiques ) Ed. Gallimard, — ٣ Paris 1959 p. 49.
- Ibid. p. 46. — ٤
- Lucien Goldmann : ( Marxisme et sciences humaines ) Ed. Gal- — ٥ limard, Paris 1975 p. 57.
- Ion Pascadi : Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann — ٦ in Le structuralisme génétique p. 122.
- Lucien Goldmann : ( Recherches dialectiques ) p. 50. — ٧
- Lucien Goldmann : ( Recherches dialectiques ) p. 57. — ٨
- Ion Pascadi , ( Le structuralisme génétique et Lucien Gold- — ٩ man ) in ( Le structuralisme génétique ) p. 124.
- Lucien Goldmann : ( Marxisme et sciences humaines ) p. 58. — ١٠
- Lucien Goldmann : ( Marxisme et sciences humaines ) p. 79. — ١١
- Sami Naïr et Michael Lowy : ( Lucien Goldmann ou la dialectic- — ١٢ que de la totalité ) Ed. Seghers, Paris 1973. p. 24.
- Lucien Goldmann : ( Recherches dialectiques ) p. 62. — ١٣
- Lucien Goldmann : ( Marxisme et sciences humaines ) p. 58. — ١٤
- Zador Tordai : ( En lisant Goldmann ) in ( Le Structuralisme — ١٥ génétique ) p. 144.
- Sami Naïr et Michael Lowy: ( Lucien Goldmann ou la dialectique — ١٦ de la totalité ) p. 19
- Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 55 — ١٧
- Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique en sociologie de — ١٨ la littérature) in (Le structuralisme génétique) p. 26.
- Lucien Goldmann: (Marxisme et Sciences humaines) p. 21. — ١٩
- Reiner Rochitz: (Lucien Goldmann: et la pensée du possible) in — ٢٠ (Le structuralisme génétique) p. 194.
- Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectic- — ٢١ que de la totalité) p. 19.
- ٢٢ - نشير هنا إلى استثمار جان بول سارتر لرمزية أورفيوس في مقارنته الناجبة للشعر الزنجم ، والتي قدم بها لأنطولوجيا ليوبولد سيدار سنجور
- Voir: Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Leopold Sedar Senghor, p. 17.
- أورفيوس ، مما جعلها تلعب الشعراء الزنوج بالأفريقيين السود . ف: voir: Lylian Kesteloot: (Anthologie: negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup> siècle) p. 9.
- ٢٣ - كانت قد ظهرت في نيجيريا خلال الستينات مجلة باسم ( أورفيوس الأسود ) (Black Orpheus) اجتمع حولها بعض الشعراء النيجريين الذين استلهموا أفكار ليوبولد سيدار سنغور وألفي سيزر ، وقد كان قطب الرحى في هذه الجماعة البروليتسور أولي Ulli Beier من جامعة إيدادان . voir: Lylian Kesteloot: (Anthologie negro-africaine, panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup> siècle) p. 246.

- ٤٦ - روجيه جاروى : ( حوار الحضارات ) - ترجمة : هادى العوا ، منشورات  
عقيدات ، ابريل ١٩٧٨ ص 100.
- ٤٧ - Janheinz Jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture néo-  
africaine) p. 123.
- ٤٨ - Ibid. p. 126.
- ٤٩ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 92.
- ٥٠ - Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle  
poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold  
Sédar Senghor, p. 17.
- ٥١ - Almut Nordmann-Seiler.: (La littérature néo-africaine) p. 21.
- ٥٢ - الدكتور جوزين جومت عثمان : ( مألرو ، منجور وحضارة الإنسان ) مجلة  
( عالم الفكر ) المجلد الثامن - أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٧ ، العدد  
الثالث ص 88.
- ٥٣ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 45.
- ٥٤ - يزيد أغلب مظل الإنتلجنسيا الزنجية فكرة العودة إلى الأصول ، هل حين  
يعارضها آخرون ، وهذا ما سنقاربه لاحقا . هل أن ما يشجعنا هل تعميم  
الفرع المودوى هو الاتفاق شبه الكامل بين المظفين الزنوج ، مما يشكل موقفا  
متجانسا ومتماكسا .
- ٥٥ - جمال محمد أحمد : ( وجدان إفريقيا ) دار التأليف للترجمة والنشر ، الخرطوم  
١٩٧٤ ، ص ٤١ .
- ٥٦ - Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois mod-  
èles) p. 184.
- ٥٧ - Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois mod-  
èles in) Le Structuralisme génétique) p. 184.
- ٥٨ - Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle  
poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold  
Sédar Senghor p. 38 .
- ٥٩ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦٠ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦١ - Reiner Rochlitz: (Lucien Goldmann et la pensée du possible) in  
(Le structuralisme génétique) p. 194.
- ٣٢ - الدكتور محمد مصطفى هدارة : ( تيارات الشعر العربى المعاصر فى  
السودان ) ، ص ٣٨٧ دار الثقافة ، ١٩٧٢ .
- ٣٣ - نفسه ، ص ٣٨٧
- ٣٤ - رفيق خنسة : ( الفيتورى فى مدار الغربة ) مجلة ( الموقف الأدبى ) الممدان  
١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثانى شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .
- ٣٥ - لم يكتب الشاعر بالتوقع داخل الفضاء الإثنى الأسود ، والدليل هل ذلك هو  
ما رأيناه من تفتح إنسان ومن حساسية كونية ، فى نطاق دلالة ( الإنسان )  
اللى قاربناها فى المبحث الثالث .
- ٣٦ - جبرالد مور : ( سبعة أدباء من إفريقيا ) ترجمة : هل شلش ، ص ٢٢ كتاب  
الجلال ، ٣٢٨٤ ، ١٩٧٧ .
- ٣٧ - محمود امين الصالم : ( هذا الديوان ) ( ديوان محمد الفيتورى ) المجلد  
الأول - دار العروبة بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .
- ٣٨ - Lylian Kesteloot: (Anthologie négro-africaine, Panorama criti-  
que des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup>  
siècle ) p. 134.
- ٣٩ - نلفت النظر إلى أننا حللنا المحصور الدال لوحداث لفظية كثيرة تحمل هل  
السواد ، وذلك ضمن مقاربتنا للمستوى اللفظى فى المبحث الأول .
- ٤٠ - حسن المنهى : ( الخرافة فى الأدب السنغالى ) ستغور ، ١٥ ديوب ، مجلة  
( آفاق ) - ١ ، ٣ ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٤٦ .
- ٤١ - (orphée Dafric) de la Camerounaise Wéréwéré Linking in Al -  
Bayane (quotidien) 10<sup>e</sup>me année, N° 2290- Samedi 28 Août  
1982 - p.6 .
- ٤٢ - Frantz Fanon: (peau noir, masques blancs) p. 6
- ٤٣ - رفيق خنسة : ( الفيتورى فى مدار الغربة ) مجلة ( الموقف الأدبى ) الممدان  
١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثانى شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٥ .
- ٤٤ - Janheinz Jahn: (Muntu: L' homme africain et la culture neo-  
africaine) p. 122.
- ٤٥ - حسن المنهى : ( الخرافة فى الأدب السنغالى ) منجور ، ١٥ ديوب ، مجلة  
( آفاق ) ص ١ - ٣ - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٥٠ .

# خصوصية الرؤيا والتشكيل

## في شعر

### محمود درويش

#### محمد صالح الشنطي

١ - التصدي للكشف عن خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش يوجب - بالضرورة - إدراكاً دقيقاً لهذين المصطلحين ، ومن ثم وهياً شاملاً بالسياق العام لحركة الحداثة الشعرية العربية على مستويين : الأول زمني تطوري ، والثاني فلسفي فكري ، يحيط بمفهوم الشعر لدى رموز هذه الحركة ، كما يقتضي تعرف قضاة الحريضة الشعرية الفلسطينية ومنجزاتها في هذا السياق ، وموقع محمود درويش منها في إطاره الفني والعمل وليس هذه الدراسة المحدودة أن تزعم الإحاطة والشمول ، لأن التوفر على إنجاز هاتين الصفتين فوق طاقة أي دارس فرد . لذا كان لابد من الاختيار ومن هنا فقد عملت إلى انتقاء مجموعته الشعرية قبل الأخيرة « حصار لدائع البحر »<sup>(١)</sup> وقد أخذت في الحسبان - عند انتقائي لهذه المجموعة - عدة أمور ، منها أن هذه المجموعة تشكل نصاً شعرياً يقف برؤيا متماسكة ، ففيها خصائص الديوان بوصفه عملاً شعرياً متكاملًا ، ثم إن هذا الديوان كان إفرازاً لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة محمود درويش والقضية التي ارتبط بها ، بل على مستوى الأمة بأسرها ، فقد أنشئت قصائد الديوان في المرحلة التي سبقت حصار بيروت وقلته ، فحملت بذور النبوة وهذا بات الرحيل . ثم إنها - على المستوى الفني - تضمنت أشهر قصيدتين لمحمود درويش ، وهما « بيروت » و« بحر للشهد المر » ، والقصيدتان تشكلان سياقاً متصلاً ، تبث في أبرز خصائص فن محمود درويش الشعري . وقد حاولت أن أدرس الديوان في إطار منهج يأخذ في الحسبان أن العمل الفني إدراك جمالي للواقع ، وأن العلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية بالغة التعقيد<sup>(٢)</sup> . لذا فإن التركيز على الظواهر الأسلوبية المتميزة والدالة في تبنائها التشكيلية التي تقف بالرؤيا هو مناط الاهتمام في هذه الدراسة .

الارتباط بالإشراق الصوفي والحدس المعرفي ، وكذلك الرؤيا بمفهومها الخلمي<sup>(٣)</sup> .

والمقصود بالتشكيل هو تلك الكينونة اللغوية المتميزة بنسجها اللغوي المتميز . والرؤيا تبتثق تلقائياً عن هذا النسيج ، وتتجلى في فضائه الدلالي . وإذا كان من الحقائق المعروفة أن الشاعر في مراحله الفنية الأولى كان يبنى فكرياً اجتماعياً محدداً ، يدخل في إطار الرؤيا بمفهومها الفلسفي نتيجة لانتعائه الأيديولوجي ، الأمر الذي ترك بصماته على إنتاجه الشعري ، فلنأخذ في أن الرؤيا بشروطها الفنية لم تتراجع في أشعاره اللاحقة وإن ظلت تحمل آثار هذا الانتهاء ، فقد

والخصوصية شرط أساسي لتحقيق الهوية الإبداعية ، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها . ثم إن الخصوصية - فيها هي تفرد وتجاوز - لا بد أن تتم على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التي يسعى الفنان جاهداً إلى ابتكارها بوعي ، متسلحاً بالخبرة الجمالية التي تفرز بالضرورة ما يجاوزها ، فينبثق عنها كيان فني جديد ، له نسجه الخاص ، يتمثل في بنية تشكيلية لها نسقها الخاص ، كذلك تبتثق عنها رؤيا ، فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة<sup>(٤)</sup> .

والرؤيا في الفن بمفهومه الحديث ليست فكراً متعياً أو انفعالياً آنياً ، وإنما هي حالة من حالات الكشف والتجسس ، ومن ثم فهي وثيقة

أولى الشاعر القضية الجمالية أهمية خاصة ، بعد خروجه من الأرض المحتلة .

ومن المعروف أن محمود درويش ينتمي إلى الجيل الثاني من شعراء الحداثة في العالم العربي على المستوى الزماني ، ولكنه على المستوى الفني ارتبط هو وأبناء جيله من شعراء الأرض المحتلة بمرحلة الريادة والتأسيس ، بتلك المرحلة التي كان الانبعاث هاجس شعرائها الأساسيين ، وخصوصاً لدى من عرفوا بالشعراء التمزوين ، الذين كان التجديد في الإطار الوزني مهمهم الأساس ، والتعبير عن الوجدان القومي يشكل توجههم الرئيس . وإذا كنا نستطيع أن نبين اتجاهين محددين لدى ذلك الجيل من الرواد والمؤصلين : يرتبط الأول منهما بحركة التاريخ ، والتثبث بها دون تفريط في السورث الجمالي ،

والاعتصام بالتفعية بوصفها متكاً وزيئاً تراثياً ، واللواذ بالنماذج العليا يستلهمونها ويوظفونها ، حل نحو ما فعل التمززيون الذين استغلوا أساطير البعث ونسجوا رؤىهم المتفائلة من خلالها على نحو ما فعل السياب في العراق ، وخليل حاوي في لبنان ، وصلاح عبد الصبور في مصر . ولسوف نلاحظ أن بعض شعراء هذه الموجة كان لهم انتهاءاتهم السياسية والاجتماعية المتماثلة ، التي أفرزت هذه الرؤى المتفائلة ،

كما كان لدرويش وبعض أقرانه التوجهات الأيديولوجية نفسها ، فكانت الدعوة إلى التخلص من العاطفية المسرفة والحمود الكلاسيكي تستقطب جل اهتمامهم ، حل الرغم من أن بعضهم لم يبعد كثيراً عن تلك الرومانتيكية الثورية ، التي تضحي بغير قليل من الوعي بحقائق الواقع الموضوعي ، من أجل الاحتفاظ بالرؤى المتفائلة .

في الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مواز للاتجاه الأول ، يتمثل في بعض رموز مجلة شعر والمدرسة الحداثية اللبنانية بشكل عام ، التي كان يتزعمها يوسف الخال ، وأبو شقرا ، وأنسى الحاج ، وأدونيس وهذا الاتجاه يفت معاكساً لأصحاب الرؤية التاريخية الاجتماعية ، لذا كانت المغامرة الشكلية واللعبة اللغوية تشكلان مناط اهتمام شعراء هذه الموجة ، فاهتموا بالترجمات ، وبالنزوع التجريبي ، وكان موقفهم من التراث متناقضاً . وكانت مجلة الآداب البيروتية محور استقطاب الاتجاه الأول ، ووجد محمود درويش وشعراء المقاومة في الأرض المحتلة في مجلة الآداب البيروتية نافذة متسعة لنشر إنتاجهم ، ومنبراً مسموعاً يطلون بأصواتهم من خلاله ، حيث كانت قصائدهم تنشر فيها باحتفال إلهامي متميز . وقد ظل محمود درويش هو الشاعر الأبرز بين زملائه ، فكانت قصائده تمتلك خصوصيتها من خلال تجاربه الخاصة في السجن . وإذا كان بعض مؤرخي حركة الشعر العربي الحديث يجلون شعر المقاومة في الداخل منزلة خاصة ، فإن ذلك يعود إلى مواقفهم العملية ، والتزامهم الثوري في مواجهة الأعداء ، أكثر مما يعود إلى المستوى الفني لقصائدهم ، « فشعرهم كان يتميز بصورة نارية وبلهجة إيجابية مفعمة بالتحدي » . غير أن محمود درويش كانت له خصائصه الفنية المتميزة على نحو ما سنرى فيما بعد .

إذا كان البعض يرجع خصوصية الشعر الفلسطيني المقاوم في داخل الأرض المحتلة إلى بضع ظواهر فنية أبرزها اصطناع لهجة الحديث اليومي في نبرته المحبة ، نتيجة لاحتكاك المباشر والمتواصل بالعدو ، فإن هذه الخاصية كانت تعد من المبادئ الأساسية لدى

شعراء الحركة الحديثة ، لا في العالم العربي فحسب ، ولكن في العالم بشكل عام .

إننا نجد شاعراً من جيل الرواد ، كصلاح عبد الصبور مثلاً ، يرى أن من أهم إضافاته إلى هذه الحركة استغلاله للغة الحياة اليومية<sup>(٥)</sup> . إن اصطناع لهجة الحديث اليومي ، أ. الاقترب منها لدى شعراء المقاومة ، لدى محمود درويش بخاصة ، جاء عفوية ، فمن قصيدته الذائعة الصيت .

« بطاقة هوية » :

سجل أنا عربي  
ورقم بطاقي لحسون ألف . . . الخ

يقول إن هذه القصيدة ولدت ولادة عفوية حينما كان في لقاء مع ضابط إسرائيلي في دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية بعد بلوغه سن الرشد القانوني ، حيث سأله الضابط عن جنسيته فقال له : إني عربي ، فاستنكر الإسرائيلي ذلك . فقال له بالعبرية « سبجل أنا عربي » ثم خرج من عنده وهو يندندن بهذا المقطع ، إلى أن اكتملت القصيدة<sup>(٦)</sup> . وقد كان ذلك أمراً شائعاً لدى شعراء المقاومة بشكل عام ، فهو يقول : « كنا مجموعة شباب دون الثلاثين نفتخر إلى أدنى مقومات الرد العمل على الهزائم التي يعاصرها وعينا وهارنا . وكنا نحاول كتابة الشعر دون أن نعي أنه شعر ، كنا نصرخ ، نتوجع ، نحتج ، فلم نملك أداة تعبير أخرى » .

ويؤكد محمود درويش ما سبق أن أومأت إليه من انتهاء إلى جيل الرواد حين يقول : « لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين ، وحاولنا التعرف على رواد هذا الشعر في العراق وفي مصر ولبنان وسوريا ، ونحن لا يمكن أن نعتبر أنفسنا إلا تلامذة لأولئك الشعراء »<sup>(٧)</sup> .

ولم يكن التثبث بالبساطة اللغوية ثمرة الاحتكاك اليومي المباشر مع سلطات الاحتلال فحسب ، ولكنه أيضاً جزء لا يتجزأ من المعتقد السياسي والتلميذة الفنية لدى الشعراء الذين ثاروا على الحداثة اللغوية والتطلع البلاغي التقليدي ، وخصوصاً نزار قباني ، الذي يؤكد محمود درويش باستمرار نبوته الفنية له ، وكذلك مظفر النواب ، الذي أورثه تلك النبرة الصريحة الجارحة .

أما الظاهرة الثانية التي برزت في شعر درويش ، وخصوصاً في ديوانه « هاشق من فلسطين » ، والتي تكمن في حبس الوطن امرأة معشوقة ، والالتحام بالأرض التحاماً صوفياً فهي ظاهرة شائعة في الشعر العربي الحديث ، وخصوصاً لدى نزار قباني وأضرابه من شعراء هذه المرحلة غير أن « خياله الغنائي المترف ، الذي يصل إلى أعلى درجات التخيل المدهش أحياناً يجاوز جميع العبارات الجاهزة السهلة في الشعر الوطني ، ليجعل لشعره جاذبية خاصة ، . . إنه بسبب إيقاعات شعره المناسبة ، وصوره الشفافة ، ولهجته الأليفة الأنيسة ودفته وحاسته المخلصة ، وفوق كل شيء بسبب لغته »<sup>(٨)</sup> أكثر الشعراء الفلسطينيين تميزاً .

وإذا كانت خصوصيته الفنية في المرحلة الأولى من مراحل تطوره الفني ، تتمثل في تعبيره عن تجربته الخاصة ، التي كانت تشكل بعداً

ومع أدونيس في اهتمامه بتفجير اللفظة واستغلال طاقاتها الكامنة ، وبالبليان في نزعة التصويرية<sup>(١٣)</sup> ، وبصلاح عبد الصبور في تألفه الحوارى ولساطته اللغوية الشديدة ، وبالسحاب في موسيقيته العالية وإيقاعه المتميز . وهو لا يقف ضد موجة التجريب ولكنه يعارض إفراطها السلبية ، واستنساخها لنفسها ، فهو يثور على التجديد والحدائق اللذين يراهما أن يتحولا إلى مرادفين للعدمية فيقول : « إن هذا الشعر قد خلج الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية . . إنه يقول الضجر ، يقول التشابه ، يحول القصيدة إلى لفظة إخبارية أولغز أو إلكترون<sup>(١٤)</sup> . وهو يرى أن الشعر الحديث متتهك بكل عوامل الفوضى ، وأن هذا الشعر دخل في نمطية جديدة ، ويرى أنه لابد من الاحتفاء بقليل من الكلاسيكية العربية ، مؤكداً دور الموسيقى والصورة والقافية

وحمل مستوى الشعر الفلسطيني يأتى محمود درويش امتداداً طبيعياً للسياق التطورى في تاريخ هذا الشعر الذى بدأ بقاعدته الكلاسيكية ممثلة في إبراهيم الدباغ ، وعيسى الدين الحجاج عيسى ، ومحمد العدنانى ، وبرهان الدين العبوسى<sup>(١٥)</sup> . الذين كان شعرهم ممثلاً للنزعة الإحيائية المتأثرة بالكلاسيكية العربية الأم في مصر . ثم جاءت بعدها حركة شعرية وطنية التحمت بالثورة ضد الاحتلال البريطانى والغزو الصهيونى ، فكانت ذات نزعة رومانسية ثورية ، تلامس آفاق الواقعية في بعض نماذجها ، وهذه الحلقة من حلقات التطور تضم إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمى ( أبو سلمى ) الذى كان أشبه ما يكون بالجهادى فى العراق ، بدبباجته اللغوية ، وميوله الاجتماعية والإيديولوجية . وقد مهد هذا الثلاثى لظهور حركة شعر المقاومة ، التى برزت في الستينيات داخل الأرض المحتلة ، حيث نجد جذوراً لكثير من الظواهر الأسلوبية . . في هذا الشعر قد برزت حل نحو جل لدى هؤلاء ، كالاستعانة بالأساليب والألفاظ العالمية أحياناً ، ثم المزج بين صورة المرأة وصورة الوطن ، وخصوصاً لدى أبي سلمى . ونحن نجد آثار ذلك عند محمود درويش ، وخصوصاً في المراحل الأولى من إنتاجه . ويعترف محمود درويش بأبوة هؤلاء الثلاثة الفنية له ولأبناء جيله ، فيخاطب أبا سلمى قائلاً : « يا أبا سلمى ! أعطنى لارى البهادر الذى كنت لعب فيه قبل ثلاثين سنة . أنت الجدلح الذى نبث عليه أغانيه »<sup>(١٦)</sup> .

وليس من باب المصادفات الغريبة أن يكون مكتب أبي سلمى الذى سطر فوقه أشعاره في حيفا أول قطعة أثاث في مكتب مجلة الجديد التى صدرت في الأرض المحتلة سنة ١٩٥١ ، ولغوى هذا المكتب كتب محمود درويش ، وتوفيق زباد ، وسميح القاسم ، وإميل توما أشعارهم<sup>(١٧)</sup> .

وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الشعر الفلسطينى المقاوم قد مرّ بمرحلتين هما المرحلة الغنائية الفجائية ، التى أملتتها خصوصية تاريخية ، وأملت معها خصوصية تعبيرية أحالت الفجائية إلى أغنية راعشة يسكنها شيء من الانتشاء بالأم ، فقد كان لمحمود درويش فضل اختتامها بقصيدته الشهيرة « مسرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، التى شكّلت بداية المرحلة التالية ، التى أنتجت القصيدة المركبة ، فانتقلت فيها القصيدة من الغنائية إلى تمأرجح بين الغنائية

رئيسياً من أبعاد القضية العامة ، متوسلاً بما شاع لدى رواد الحركة الحديثة كما أسلفنا ، فإن قضية التوصيل ظلت هاجساً يؤرقه ، لا بسبب انتمائه الخرى فحسب ، بل بسبب الوضعية الخاصة التى وجد شعراء الداخل أنفسهم فيها ولم يقتصر الأمر على أدباء المقاومة فى الداخل ، بل امتد ليشمل الشعراء والكتاب الفلسطينيين الملتزمين فى الخارج . ولذا نجد درويش فى هذه المرحلة يبتغى :

فصالحنا بلا لون

بلا طعم . . بلا صوت

إذا لم نحمل المصباح من بيت إلى بيت .

ولكن محمود درويش يجاوز هذه المسألة فيها بعد تدريجياً ، فهو منذ صدور ديوانه الثالث « عاشق من فلسطين » يستجيب لدواشى التطور عن وهى مسبق إذ يقول : « وهكذا أرى أنى خطوط خطوة نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة المزج . . وقد حدث ذلك بما يشبه التلقائية ، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز فى أن تقرر شكلاً »<sup>(١٨)</sup> . لقد كان هذا التطور التدريجى استجابة حقيقية لتفاعله مع معطيات المرحلة وأقما وثقافياً ، وكان ثمرة معاناة حقيقة خاضها الشاعر مع نفسه واحترق فى أتونها ، فهو حينها أصدر ديوانه « آخر الليل » الذى يعده من أفضل ما كتب ، استقبل بفتور ، فقد اتسعت الدائرة الإيحائية الرمزية ، ونضت الصوت الخطاى المباشر . وكان خروجه من فلسطين المحتلة بداية مرحلة جديدة فى شعره ، رسخت خصوصيته الفنية ، إذ حاول أن يوفق بين تعقد تجربته وتراكبها ، وتوافر الحد الأدنى من التوصل ، وبين استشرائه لأصناف المرحلة فى تحقيقها التاريخى الحديث ، ومواكبة تطور الحركة الشعرية بمبرراتها الفنية . وحاول جاهداً ألا يقع فى شرك الشكلائية المحضة ، وأن يكون حذراً فى لعبه على أوتار المغامرة اللغوية ، فحاول أن يسلك سبيلاً وسطاً بين هيج محمد عفيفى مطر بتعقده وعموضه وتوافه الذى دفع ناقداً كمحمود أمين العالم إلى القول عنه « إنها مدرسة دلالية وبلاغية جديدة »<sup>(١٩)</sup> ، ومدرسة أمل دنقل ، التى تثبت بالمفارقة ، وتصطنع سبيل الأسطورة . ولا تخرج من دائرة التوصل . . كذلك فإنه لا ينزع إلى خوض غمار التجريب اللغوى حتى شفا الخروج من دائرة الوعى ، والترسخ فى سياق النص بتأكيد نظام التشفير فيه ، دون الخروج إلى آفاقه المرجعية كما يفعل أدونيس وأضرابه من شعراء الحدائق أو القصيدة الأجدد - على حد تعبير عبد العزيز المقالح<sup>(٢٠)</sup> . فهو يأتى من الصور العقلانية الصورية ذات الشعب المتفردى ، أو التناص الكثيف الذى يطغى على سياق القصيدة ، والدرامية التى تعتمد فيها الأصوات وتغيب من خلالها الهويات المتعينة ، وينشطر فيها الوعى فى تصادم تقاطع فيها الدلالات ، وتتطابق فى فضاء غير منظور . كما يأتى عن ذلك التطرف الشكلاى الصورى لدى دهعة التجريب المطلق ، أو أولئك الذين يسرون أن القصيدة محاولة للقبض على الحلم المتحرك<sup>(٢١)</sup> . إننا نجد فى قصيدة محمود درويش بصمات كل هؤلاء فى مزيج مدهش سبق أن أشار إليه صراحة فى بعض حواراته ، فهو يلتقى مع محمد عفيفى مطر فى ولعه الشديد بتكنيك التساؤل والشك المفجر للصورة ، ومع أمل دنقل فى ولعه بالمفارقة واستدعائه للنماذج العليا ، وارتباطه الحميمي بالرحلة ، وسخريته الخفية المرة بمعطياتها ،

والذهنية ، حيث أخذت الأزمنة تندمج ، والصور تتكشف ، والأصوات تتكاثر وتتعدد ، فاقتربت لغة الشعر من لغة الحلم<sup>(١٨)</sup> .

وقد كان لمحمود درويش وضعه المتميز في سلسلة التطور والنمو هذه ، وذلك لتفرد تجربته ؛ فقد جمع بين لونين من ألوان المعاناة ؛ إذ عانى تجربة الاغتراب داخل الوطن ، وتجربة النفي خارجه . لقد خرج في عام ١٩٧٢ ليعترض لحملة عنيفة شنت عليه من الداخل والخارج ، ففأسس أهوال النفي ، ثم فوجئ بحقيقة الواقع فانكسرت أحلامه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتك بالتجربة الشعرية الحديثة في العالم العربي عن قرب ، وليس ما حققته من منجزات فاكنتسب خبرته الجمالية ثراه . لهذا فإنه لم يقع في أسر التنميط الذي عانى منه الشعر الفلسطيني المعاصر إلى درجة دفعت أحد الشعراء المتميزين في سياق هذا الشعر إلى القول بأن القصيدة الفلسطينية أصبحت ذات لغة معروفة وصلت حد التشيع ، ولهذا كان التناج الإبداعي خلال الحصار رديثاً ، سواء من الشعراء الفلسطينيين أو العرب - على حد تعبيره<sup>(١٩)</sup> .

ومن المعروف أن درويش قد جايل طائفة من الشعراء كانوا محافظين في تعهدهم ، ابتداء من راشد حسين ، الذي ظل يرسف في قيود العمودية الشعرية زمناً ليس بالقصير ، وتوفيق زياد وسميح القاسم اللذين ظلّا حريصين على سمة التوصيل ونصاعة العبارة وجلالتهما . أما في المنفى فقد كان مجاوزاً لمن سبقه أو جايله من شعراء المقاومة ، وكان له تأثير في طائفة من الشعراء الشباب الذين ظلوا يعزفون على أوتاره زمناً ليس بالقليل . أما من سبقوه ، مثل فدوى طوقان ، وكمال ناصر ، ومعين بسيسو ، فلم يبلغوا شأوه ، وكان أبرزهم في التزامه . وأقربهم إليه معين بسيسو ، الذي ينتمى إلى جيل الرواد من الحداثيين ؛ فقد ظل واضحاً ومباشراً في شعره ، وكان يحارب الغموض ، ويجعله قرين الردة والهروب ، ويدعو إلى جماهيرية القصيدة إلى أبعد مدى . وعلى الرغم من تداخل النزعة الدرامية في بنية بعض قصائده فإنه ظل شاعراً ذا نبرة عالية . حتى في أعماله المتميزة «الأشجار تموت واقفة» ، و«على زجاج التوافد» ، و«خذلوا جسدي كيأمن رمل» ، و«القصيدة» ، التي تعد أهم إنجازات معين بسيسو ، نجد صوت الوعي فيها طافحاً ، ولكنه يلتقي في نهاية المطاف مع محمود درويش في خصصية من أبرز خصائص شعر محمود درويش في إنتاجه الأخير ، وهي الحوار بين شطري الوعي ، الذي هو أيضاً من أبرز خصائص الحداثة الشعرية ، وهذه الخصصية تقتزن بظاهرة أسلوبية أخرى أشار إليها إحسان عباس ، وهي الألوان المتنافرة المتألفة ، ففي كل واحدة منها على أفراد تنمية الظل وإبهامه ، وفيها مجموعة وحدة الإيحاء على صعيد القصيدة والديوان<sup>(٢٠)</sup> .

ولكن هذا المزج لم يبلغ ذروته إلا لدى محمود درويش ، حيث « انهمرت أشعاره غاصة بهذه الكرنفالات الحاشدة بالبشر المتحدرين من التاريخ مرة ، ومن الحقل مرة أخرى . حفل شعره بالجلث والمهرجين والشهداء ورجال البنوك ، وعكست الصورة الشعرية كل هذا في مزيج مدهش من الحس المباشر الخطابي أحياناً ، الذي يصبغ بالدهشة والإثارة ، ومن المصنوى المشتق من الأساطير والديانات والميتافيزيقا والأحلام<sup>(٢١)</sup> . ولا أجد أدق توصيفاً من هذه العبارات التي جاءت على لسان أحد أبرز شعراء جيله من العرب .

وفي الوقت الذي نجد فيه شاعراً كمريد البرغوثي - وهو من الجيل اللاحق له - يسعى إلى كتابة القصيدة المكثفة ، القائمة على الاقتصاد اللغوي ، في محاولة للبناء بدلاً من التعبير ، وكأنها مكتوبة بعين الكاميرا التي تحاول استنباط المدهش من العادي ، وتقوم على خبطة موسيقية أولغوية أو إيقاعية أو فكرية على حد تعبيره<sup>(٢٢)</sup> ، نجد محمود درويش أميل إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات . وعلى الرغم من اشتراك الاثنين في سمة أسلوبية واحدة ، تجعل من القصيدة تشكيلة جامعة بين العمودي والتفصيل والثرى ، فإن محمود درويش يبقى الأقدر على نحو التواءات البارزة نتيجة لهذا الجمع . كذلك فإن محمود درويش أذاب اليوم والعادي والحيات في النضالي والالتزامي والثوري ، واستطاع أن يصوغ نشيده المتميز فوق ركائز التداعيات ، في حين نجد البرغوثي - مثلاً - يعمد إلى التركيز على اليوم والعادي بوصفها موهماً إنسانياً محضة ، لا ينجو من النضالي والثوري . فما نجده في قصائد الرصيف - مثلاً - لمريد البرغوثي ، من تركيز على اليوم والعادي لا نجده على النحو نفسه عند محمود درويش . كذلك فإن طريقة بناء القصيدة ، وأساليب هذا البناء المتميزة فيها هو عبارة تتضمن العلاقات اللغوية والصورية والموسيقية والإيقاع بمفهومه الكل الشامل ، والمراوحة بين المتجاوب والمتماثل ، وعلاقة الأنا في داخل القصيدة بذات الشاعر وبالعالم من حوله ، وإثراء الدلالة الكلية بجملته الأدوات الفنية الحديثة ، واستخدام النشيد والأغنية والمونولوج والديالوج والمشاهد ، وفتح النص لإغرائه بالفلكلور والأسطورة والتناقش وتوجيه الحركة العامة للقصيدة برسم مسارها ، وخلق بنية متماسكة تتجادل فيها المحاور<sup>(٢٣)</sup> .

على هذا النحو من التعقيد تبدو البنية الشعرية لدى محمود درويش ( كما ستكشف دراسة ديوان « حصار المدائح البحر » فيما بعد ) متميزة بذلك أيضاً عن كوكبة ذاع صيتها في المنفى ، مثل محمد القيسى ، الذي يمكن توصيف البناء الفني في قصيدته الشعرية في إطار المنهج البنائي المعروف . فتبرز الفنائية في المراحل الأولى ، وتتداخل القصصية مع الدرامية في إطار بارز المعالم لا تتمازج فيه العناصر ولا تتخالط ، وكذلك ولید سيف وغيرهما من الشعراء<sup>(٢٤)</sup> .

ولعله من المفيد - قبل أن نبدأ في معالجة الديوان موضوع الدراسة أن نشير إلى حقيقتين مهمتين تعينان الباحث على قراءة الشاعر ، واصطناع المنهج المناسب في التعامل مع شعره :

الحقيقة الأولى تتمثل في رؤية الشاعر لطبيعة الشعر ووظيفته ؛ والثانية تتمثل في موقفه من الإبداع بوصفه عملية وأهبة لا بد لها من استعداد خاص ، ومن مؤهلات ضرورية .

أما فيما يختص بالأولى فإن الشاعر يرى أن الشعر « رؤية ثورية للحاضر ، ورؤيا للمستقبل . ولماذا نكتب ؟ لأننا جديرون بانتمائنا إلى الحياة ، ومحتاجون إلى الإحساس الدائم بهذه الجدارة<sup>(٢٥)</sup> » .

ويرى كذلك أن لا مبرر لحرب الشعر العربي من واقعته إلى الرمزية ، بل إن الواقع الحالي للشعر العربي يثبت بشكل قاطع أنه يشترك مع الواقع بجرأة وشجاعة على حد تعبيره<sup>(٢٦)</sup> .

وهو يقول في موضع آخر : « يجب أن يكون للقصيدة دور ثوري

ولا يسفر الجدل بين هذه الأطراف المتناقضة عن توليد رؤيا جديدة ، أو تنمية موقف متعين ، أو استكشاف أفق جديد ، بل تراوح مكانها في تداعيات كثيفة وكأنها لحظة المخاض العسر التي تحمض بوجع لا نهاية له .

يضطرب المكان بقلق زماي متوتر ؛ فهو صنو الارتمال الدائم الذي تنمهي فيه الأمكنة الواقعية المتعينة في الأمكنة التاريخية التي يتقدس فيها الاغتراب والأفول والنسيان ، أو تتنظم في رؤيا حلمية ، فتتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة . ويستحضر الشاعر التاريخ في دورته الأزلية ، في مؤشر يقترب من مخوم الميث والعدم .  
والمناوين الرئيسية في الديوان - فضلاً عن محورها حول قطبي الزمان والمكان - تنسحب في اتجاهين هما الغناء والحوار .

الزمان : سنة أخرى فقط ، اللقاء الأخير ، الحوار الأخير ، بطير الحمام ، موسيقى عربية ، لحن غجري .

المكان : أقبية ، أندلسية ، صحراء حوار شخصي في سمرقند ، رحلة المثني إلى الأقصر ، قصيدة بيروت ، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجيلة .

ويتضح من العناوين بروز الاتجاهين المذكورين ، وهما الغناء والحوار ؛ فالغناء مثلاً يبدو في : موسيقى عربية / لحن غجري .. إلخ . والحوار في : الحوار الأخير في روما / حوار شخصي في سمرقند .. إلخ .

هذا مستوى دلالي أول وعام ، يجتشد بتفصيلات نصية نفسية كثيراً من حقائق المرحلة وترتبط بها . إن ثمة تحقّقاً عياناً واقعياً للعناصر الأساسية في المنظومة الدلالية للديوان على مستوى الأمكنة والأشخاص والأحداث : المثني ، كافر ، عز الدين القلق ، وماجد أبو شرار ، ولا تقتصر العلاقة بين الشخصيات التاريخية والمعاصرة على الإسقاط أو الرمز ، بل يقوم بينهما تفاعل خلّاق ، يفتح ألفاً دلالية رحباً ، يتخذ شكل الفناء تارة ، ويخلق في فضاء الأسطورة تارة أخرى . ومثل هذا التراسل والتفاعل يتم على المستوى المكاني : قرطبة وسمرقند وبيروت ودمشق وحلب ، وكذلك على المستوى الحدثي : الارتحال والانتقال والشتات ، وله مرجعيته الاجتماعية والتاريخية والذاتية أيضاً . فقصائد الديوان كتبت في مرحلة انتقالية تشكل انعطافة مهمة على مستوى التاريخ العام من حياة القضية التي تشغلها ، وعلى مستوى حياته الشخصية . فقد كتب هذا الشعر في المرحلة التي سبقت حصار بيروت في عام ١٩٨٢ والمرحلة التالية لهذا الحصار ؛

وكان قد عاش أحوال تلك الأيام العصيبة في بيروت ، ومرارة الرحيل عنها . من هنا كان محور الاسترجاع الذي تتم من خلاله استعادة التاريخ واستدعاؤه بحمل قدر كبيراً من الكثافة على مدى قصائد الديوان كلها . والاستعادة لا تأخذ شكل الحضور الذي ينبثق من رحم نقيضه فحسب ، بل تمارس وجوداً حاداً للمفارقة الفاجعة الضاجة بالسخرية العميقة .

ويستجيب البناء المعماري لقصائد الديوان لما سبق أن أومأت إليه من تقاطع لتيار ( الغناء / الحوار ) . وهذان التياران هما السائدان في كل قصائد الديوان ، ولا يكاد يظفي أحدهما حتى يندفع الآخر ، يوظفهما نفس ملحمي صاخب ، تتنظم فيه النزعة الغنائية مع

في اللغة وفي الوعي العام . ولا أستطيع أن أتصور أي شاعر خارج الواقع .. وحتى المتوردون على الواقع هم أيضاً سياسيون ؛ فهم يعادون السياسة لأسباب أيضاً سياسية . وهي تريد أن تطرد أي حلاق أو تفاعل بين الشعر وبين الواقع . أي قصيدة لا يحفظها ولا يتبناها الناس ، لا تفعل فيهم ، فهي قصيدة ميتة (٢٧) . وهو يرفض مقولة أن القصيدة تكتب لذاتها ، ولما تحدثه من تغييرات في داخل نظام اللغة .

من هنا يتبين للدارس أن محمود درويش يتشبث بالرؤية الواقعية المتزمنة ، التي تری للشعر دوراً ما ، ولكنه يصر على أن تكون علاقة القصيدة بالواقع علاقة جمالية ، فهو يصر على أن يتم الالتزام والحدادة والتجديد والثورية على مستوى البنية الداخلية للقصيدة (٢٨) .

أما فيما يتعلق بالحقيقة الثانية ، المتصلة بوقفه الفني ، فهو أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث ؛ يرى أن الحدادة هي الامتداد الطبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق ، كما أن الحدادة هي ليست كما يفهمها بعض الحدائين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب ؛ فالسهولة والبساطة هما من أهم عناصر الحدادة عنده . وهو لا يرى إمكانية لتطور حقيقي للشعر إلا من خلال تاريخ الشعر العربي ، على نحو يصبح معه الشعر العربي معبراً عن الإنسان الجديد في الزمن الذي يعيشه . وهو يعتقد أن الوزن لم يكن في أي وقت من الأوقات عائقاً دون تطور القصيدة ؛ فهو شديد الحماسة للثورات الإبداعية في الشعر العربي . يقول : « لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغني وأخشى أن يكون بعض الداهيين هدم الوزن في الشعر الحديث يفعلون ذلك بسبب عدم امتلاكهم للغة العربية » (٢٩) . وهو يرى أن الموسيقى والصورة والغاية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكيانها ويرى أنه لا بد من الاحتفاء ببقايا من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً إلى هذا الحد (٣٠) . وهو يؤكد أن الأدب الكبير يحتاج إلى جهد كبير ؛ وصياغة الجهد يحتاج إلى شروط استقرار أولية ؛ ويقول : « على الأدب العربي أن يصرف ساعات عمل يومية ، ويبجد وانضباط لإنتاج أدبه » (٣١) . ويقول عن نفسه : « ظروف منفاي وفرت لي مناخاً أفضل للانتباه إلى الأدب ؛ توصلت إلى أهم إنجاز حقيقي في حياتي وهو أنني أصبحت كاتباً منضبطاً » (٣٢) . وهو ينفي أن يكون الأدب مجرد هوى أو مجرد إلهام ولي ضوء هاتين الحقيقتين ؛ إيمانه بدور ما للشعر ، وتأكيده صلته بالواقع والتزامه به ، ثم تأكيده ضرورة التجويد بوعي وإرادة ، يمكن الولوج إلى رحاب ديوانه « حصار لمذات البحر » .

## ٢

نتم قصائد الديوان لدى الإطلاقة الأولى على عناوينها الرئيسية من محور جدلي أساسي يقوم على تراسل الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التي تشكل قطبي المعادلة الدلالية فيه :

الاتصال والانفصال ، وما يومية إليه من ثنائية البقاء والرحيل . والحركة والثبات ، والحضور والغياب ، ثم الماضي والحاضر ، والتاريخ والواقع ، والصمت والسكون ، والغناء والحوار ، والتأمل والصراع .

الدرامية التي تنبثق من رحمها . فالأسئلة الكثيفة التي تتلاحق في شكل تداعيات منهمة تعبر عن انشطار الوعي والاشتباك في مسالة لجوج مثل الغليان الداخل الذي أسفرت عنه المرحلة ؛ فالبنية الدرامية لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد المشروخ ، الذي يلجأ إلى الحوار مع ذاته ، ومع أطراف غير منظورة ، تعكس بشكل أو بآخر تفرق الذات الغنائية في اصطدامها بمعطيات المرحلة .

من هنا كانت ملاحظة أن محمود درويش يلغى المسافة بين الذات والموضوع ؛ فالموضوع (٣٣) هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها ، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المتكرر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات إلى نقيضين متحاورين . وهذا يندرج فيما يسمى بالحالة الفروقية ، التي تتمثل في اختراق السياق اللغوي التقليدي وتفجيره ، وإقامة ألوان من الحوارات المشحونة بالتساؤل ، والانتقال المفاجيء من نسق إلى آخر ، تعبيراً عن التصدع الهائل الذي تعاني منه الذات الشاعرة . وهذه سمة عامة في الشعر الحديث ، ولكن ما يميزها عند محمود درويش هو أن تلك الحالة تظل مستقطبة إلى محورها ، مشدودة إلى مرجعيتها ، ولا تتوه في فضاء دلالي ، أو توميء إلى ضرب من التفكك يصيب الذاكرة التاريخية ، بل يبقى على قدر لاف من التماسك الرؤى بوى الواضح . فهي لا تتصل عند بهوم الذات وعالمها الداخل بقدر ما تشبكت مع تناقضات الواقع ، وتسعى إلى التصالح المحال معه . لذا تنطوي هذه الحالة على قدر هائل من الإشارات المتتالية إلى المفارقة الماثلة في صميم الموضوع .

وتبرز أنماط بنائية متعددة في الديوان ، النمط البنائي المخلق ، الذي يقوم على تشكيل دورة خنية متسقة ، تبدو فيها خاصية التنامي والتحول والاستعراض المشهدي المتواتر ، في إطار بناء دائري ينتهي حيث بدأ فيتحرك بين قطبي الحضور والغياب .

وهناك نمط آخر ملحوظ ، ينظم الحوار والسرد والقص والتداعي القائم على التحول ، الذي يتم من خلال التراكم . وهو النمط السائد في الديوان . وهذا النوع من البناء تغلب عليه النزعة الدرامية ، التي تنبثق من انشطار الوعي على نحو ما أسلفنا ، ولكن الحضور الغنائي يبقى كثيفاً على نحو واضح ؛ فالشاعر يقوم بعملية استدعاء متلاحقة ، تتداخل فيها السياقات تداخلاً يكرس الحالة الفروقية التي أومأنا إليها .

وأما النمط الثالث فهو أقرب إلى المذكرات الشعرية ، التي يغلب عليها الطابع التأمل السكون ، الذي يحفر في نخاع الوضعية التاريخية ، ويستقصى تضاريسها ، مازجاً بين الغناء والدراما والقص والشيد . وتسيطر على الديوان بأكمله نزعة غنائية تتوسل بالشيد الذي يتكرر في شكل مقطوعات في كل قصائد الديوان

وليس نمة من ينكر أن محمود درويش في بنائه لقصيدته يمزج بين مستويات ثلاثة تقاطع في نسج القصيدة ، حيث يبدو - في المستوى الأول - تركيز الشاعر على نظام الترميز ذاته ، أي على السياق اللغوي ، أي بنية القول على النحو المألوف في القصيدة الحديثة بشكل بلغت الانتباه إلى ما يحتويه النسيج اللغوي من ظواهر أسلوبية ،

بحيث تبدو بعض الأنماط الأسلوبية كأنها مقصودة لذاتها - على نحو ما سيتضح فيما بعد - ولكنه لا يعد البنية اللغوية هدفاً في حد ذاته فتنبهم عندئذ الدوال في سلسلة من الإحالات غير المحددة . وفي مستوى آخر من مستويات القصيدة عنده يكون التركيز على التعبير الذي ينطوي على شيء من المراوغة ، يبقى للبنية اللغوية قدراً من المدى الاستعراضى المقصود ، حيث لا يفضى المجاز الكثيف في الجملة الشعرية إلى المدلول مباشرة ، بل يشد المتلقي إلى التركيز الذي يقوده عبر سلسلة من الإحالات إلى الدوال المختلفة ، ليلامس الأفق الدلالي المقصود . غير أننا في هذا الديوان لا نصادف تلك البنية المعقدة التي تبرز فيها الوظيفة ما بعد اللغوية ، على نحو ما لاحظ الدكتور جابر عصفوري في قصيدة الشاعر « بين حلمي وبين اسمه كان موق » ، حيث يتم التركيز على نظام الترميز (٣٤) . صحيح أن اللغة تحل بؤرة اهتمام الشاعر ، على نحو ما هو معروف في دواوينه الأخيرة ؛ ونستطيع أن نحصى كثيراً من الإشارات التي ترد في قصائد الديوان مستهدفة لإسراء اللغة بما هي طرف أساسي في المعادلة الدلالية ؛ ولكن اللغة عند درويش تظل - في أقصى درجات التأسيس لأنساقها الجديدة - بنية دالة تحيل إلى مرجعياتها خارج النص . تعمرى الدلالة ، وتدفع بالخطاب الشعري إلى مستوى الإفضاء المباشر . وهذه المستويات الثلاثة تمثل في هذا الديوان على نحو شديد الوضوح .

في إطار النمط الأول من أنماط البناء في ديوان محمود درويش التي أشرنا إليها سابقاً نلتقي بالقصائد التي تتصاعد في حركة دائرية تظل التحولات فيها محكومة بسقف منظور يصممه الشاعر ويحدده منذ أن يشرع في كتابة القصيدة - فيما يبدو - لتتماثل فيها الأنساق النحوية والأسلوبية ، وتأخذ الحركة فيها طابعاً استقصائياً ، يدور في حدود الشرنقة الغنائية . والملمح الأسلوبى الأساسى فيها يتكئ على النسق الشرطى ( الفعل ورد الفعل ) في حركة مخاضية تراوح مكانها عبر بناء لحنى ميلودي ، يقوم على التماثل لا التباين ، ويعتمد على الاستفهام في إغناء دورته بالحركة والمذات التصاعدي . والاستفهام هو الملاذ الرئيسى الذي ينقذ القصيدة من الوقوع في شرنقة السكون ؛ إذ يشحن المقاطع بموار انفعالي ينتهي إلى قرار سكون ؛ فحركة الأفعال معقولة إلى أداة الشرط ، كذلك فإن الأفعال تندرج في إطار أحادي الدلالة ، ينبىء عن رؤى مأساوية متواترة ، والنزعة التكرارية الغنائية تدعم هذه البنية التماثلية ، التي يرفدها نظام تقفية إيقاعى جهوري ، فالبناء الصياغى يقوم على التجاوب لا على التجادل وتندرج في هذا قصائد : « لحن فجرى » ، و « موسيقى عربية » ، و « أمنية » ، و « أندلسية » ، و « صحراء » ، وما تلاها من قصائد .

ففى « لحن فجرى » يقوم البناء على المقاطع المشهية المتحولة ؛ ولكن المشاهد في المقاطع تخترق بأبنية لغوية تنحرف بها عن طبيعتها الحسية البصرية ، وتشحنها بدلالاتها المراوغة ؛ إذ تحل علاقات التراسل فيها محل العلاقات الواقعية المحددة . ففى المقطع الأول :

شارع واضح  
وبست  
خرجت تشمل القمر  
وبلاد بعيدة



توميء إلى التحول الأساسي الذي يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، حيث

الانتقال من الحضور إلى الغياب ؛ إذ تتحول البلاد الخيام ، رمز الاستقرار والثبات ، ورمز الارتمال والسفر . وإضافة « خيام » إلى ضمير المتكلم ينهى عن السمة الغنائية ، ويشير إلى ملمح أساسي لدى محمود درويش ، وهو اختفاء المسافة بين الذات والموضوع . كذلك يؤكد خاصية أسلوبية بنائية ، تتمثل في سمة حدائية ، أساسها تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ حيث لا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ؛ فالقصر الجوارح ، والعصمت الذي يكرس الريح والمطر ، ويجعل النهر إبرة في يد تنسج المطر . . وكل هذه الكلمات بلا استثناء تنخل عن علاقاتها التقليدية ، ومدلولاتها القاموسية ، وتدخل في علاقات جديدة ، تنحرف بالمدلولات إلى آفاق إجمائية رحبة تجعل اللفظة الفردية أشبه بالإشارة العامة . ولكن الشاعر يخفف من غموضها بما يمنحه للمقطع السابق أو اللاحق من عنصر حديث يضيء الصورة ويفجر دواها بالإجماء الذي يتسق مع الرؤى العامة . فهو حين يتحدث عن ( الحائط السابح ، والبيت الذي يحتضن كلها ظهر ، والقنلة الذين يتربصون أو ينامون في الممر ) يشير إلى وضعية واقعية تكرر مأساة الرحيل المستمر ، والمطاردة التي يعاني منها شعبه . وكذلك حين يتحدث عن ( الزمن الفاضح ، والموت الذي يشتهننا إذا عبر ، وكذلك رحلة العجز والتعب من السفر ) يحفر في نخاع الواقع لي تشكّل لغوى لا يتوسل بالإبلاغ فحسب ، بل يغلف ذلك بغلالة استعارية تنحرف بالدوال عن مدلولاتها إلى حد ما .

وهو في قصيدة « لحن ججري » بوصفها ممثلة لذلك النمط البنائي الذي أومأنا إليه ، يحدث شيئاً من التطور على أسلوبه المؤلف في بعض قصائده التي تقوم على القص ، ومن ثم يصبح الحدث قوام القصيدة ، على نحو ما نرى في ( قصيدة الحبز ) ، وفي ( قصيدة الأرض ) ، حيث يتناثر الحدث ويفتت ، وكذلك الزمان والمكان والشخصية ، في إطار غير متجانس يقوم على التضاد ، ويعمل على إزاحة الحدث وتغييبه ففي « لحن ججري » والفصائد التي تمثلها في الديوان يخفف الشاعر من دور الحدث ، ويقوم بتهميشه تماماً ، ويتشله من إطاره الواقعي المحض فيجمل منه عنصراً من عناصر المشهد ، وينأى به إلى الخلفية العامة للقصيدة ، فيكتسب سمة ملمحية عامة ، ونحس به بتواليه سردياً في ظلال الصور المتتابعة التي تسجل تنامياً مضطرباً على مخوم الوحي ، حتى إذا انتهت المشاهد أحسنا بظلال الحدث العام المبهم ، الذي يوحى من بعيد بمراحل المأساة في حركتها التاريخية العامة ، التي لا تتناوب فرداً في حادثة متعينة ، بل في سياق تاريخي يتناوب شعباً بأكمله . لكن الشاعر يظل عمسكاً بمنهجه العام الذي ظهر في دواوينه السابقة ، والذي يقوم على محورين أساسيين في القصيدة ، يتمثلان في المحور الحدثي ، والمحور التشكيلي الذي يمنح المشهد خصيصته الشعرية (٣٥).

وفي إطار هذا النمط البنائي المغلق تدرج أولى قصائد الديوان « موسيقى عربية » . وهي تفتقر إلى التشكيل الحدثي وتستعاض عنه بالتشكيل اللحني الإيقاعي ، الذي يتكىء على التكرار المضطرب للانساق الأسلوبية ، في سياق تأمل استعراضي ، يستدعي الصورة المرآتية الانعكاسية من أعماق الشعور بوعي تام ، وينزعة تعبيرية

## وبلا بلا أثر

ص ١٣

يُخترق المنظر الحسي بعبارة « خرجت تشعل القمر » حيث تتخطى القوة المجازية هذه العبارة الصورة الحسية وتمنحها بعدد الشعرى المفارق .

وتشهد العلاقات السياقية شيئاً من التغير والتحول بين مشهد وآخر ، مع المحافظة على النسق الأساسي في التكوين اللغوي للمقطع ، حيث الجملة الاسمية التي تتكون من نكرة موصوفة ومعطوف عليها بلا وصف ، وخبر هو جملة فعلية تشكل البؤرة الدلالية الأساسية ، ولعلها المضارع هو مناط الحركة داخل المشهد . لذا فإن التحولات تتابع عبر المشاهد المختلفة بإضافة جملة فعلية فعلها الأساسي طلي إلباهي أو فعل ماض . وكلما أوغلنا في تتبع المشاهد ازدادت الكثافة المجازية ، أو اكتظت بالصور الحسية المباشرة . ففي المقطع الثامن يضيف الشاعر إلى العبارة الشعرية المخترقة عبارة جديدة تدمج البعد المجازي فيها ، إذ يقول :

أدهى يا حبيبي  
فوق رمشي . . أو الوتر  
وفي الثالث :  
يجعل النهر إبرة  
في يد تنسج الشجر .

( ص ١٤ )

وهذا مثال على ازدياد الكثافة المجازية أما الصورة الحسية المباشرة فتتمثل في المقطع الرابع ، حيث يقول الشاعر بعد ذكر النسق المؤلف في بناء المشاهد المتتالية كلها :

ربما يقتلوننا  
أو ينامون في الممر .

( ص ١٤ )

والدائرة الدلالية التي تتحرك فيها الأفعال تتجه من البنائي إلى التدميري ، ومن الحضور إلى الغياب ، ومن الإيجاب إلى السلب ، في حركة تنازلية ناجمة عن الرؤى الغنائية التأملية . وهي في مجملها ذات طبيعة حركية حسية فاعلة : الخروج والحفر والكسر والاختفاء والقتل والاشتواء والانتها . ويلاحظ أن الانتهاء والموت والقتل والخروج يشكل محور الغياب ، وهو المحور الطاقى على دلالات الأفعال والغاية الرائية الساكنة تؤكد السمة التأملية الغنائية في القصيدة ، كما أن نهاية المقطع الأول :

وبلا بعيدة  
وبلا بلا أثر

وتماثلها مع نهاية المقطع الأخير :

وخيامي بعيدة  
وخيام بلا أثر

( ص ١٥ )

اللاواعية ، في انعطافة ملحوظة تركز على الصياغة اللغوية ، وتشكيل العبارة ، بل تصبح الإشارة إلى ذلك من صميم المهم الذى يؤرق الشاعر :

« سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط اللغوى ، فكيف سنبقى أمام القصيدة في القبو ؟ صحراء صحراء »

وهنا تتراجع مسألة التوصيل عن صدارتها وأولويتها ، وتتوزع التركيبة البنائية للقصيدة فيدخل فيها الحوارى والاستفهام والغنائى والخبرى والسردى ، وتتقاطع الدلالات ، ويدخل الشاعر لعبة الضمائر . ويحل التقاطع محل التابع ، ويشكل الحوار بداية انقسام الوعى على نفسه وفرد الذات على كينونتها ؛ ولكن النفس الغنائى يطغى على الدرامى الذى لا يحمله كلمة ( غن ) في مقاطع عدة من القصيدة فحسب ( وتبدو كأنها حلقة وصل ضرورية ، تشذ أجزاء القصيدة إلى محورها ، فلا تخرج عن تأدية الوظيفة الاستقصائية التى نلحها في قصائد بدر شاكر السياب ) ، ولكن « الالتفات » المتكرر عبر الصيغ الطلبية المتراكمة يؤكد هذه السمة ، فضلاً عن التأكيد الهائل في استخدام ياء التكلم ، حيث يبرز النزوع التعبيري البوحى ، إضافة إلى الهيام الحلمى ، والتشكيل اللغوى الإيقاعى ، الذى يجعل المادة اللغوية الواحدة محوراً للعبارة ، يتكرر على نحو مقصود في صياغة متممة ، تركز على الإيقاع العبثى للسياق :

« لعل امباراً سيحصى امبارى من الامبار الأخير ،

إن التوتر والقلق والتوقع الاستشرافى الذى يصل إلى حد النبوءة تشكل جميعاً صلب الحركة في القصيدة عبر هذه الرؤية التحذيرية المتوجسة ، متمثلة في هذا الطلب اللحوح إلى الآخر الذى هو شطر الذات المنقسمة حل نفسها :

« مَرْقُ شرايين قلبى القديم بأغنية الفجر الداهيين إلى الأندلس

وغنً اترافى عن الرمل والشعراء القدامى ، وعن شجر لم يكن امرأة

ولامت الآن ، أرجوك ! لا تنكسر كالمرابا ، ولا تحتجب كالوطن

ولا تنتشر كالسطوح وكالآودية »

هاجس الرحيل والخوف .. الفجر والأندلس واستدعاء أفواج الشنات والأرحال عبر هذين العنصرين : الإنسان والمكان .. الإسقاط التاريخى .. الخوف من الانتشار .. هذا الهاجس البهوء الذى تخضع عنه واقع الوجود الفلسطينى في لبنان قبل الحصار هو مادة ( الأغنية/الرؤيا ) في القصيدة . وهنا تكتسب الضمائر وجوداً أكثر توتراً في علاقتها بما لاحظناه في القصيدتين السابقتين ؛ فالذات المنقسمة المنشطرة تحذر من الآخر الضدى المترعب ، الذى يظل في خلفية الصورة يذكى عملية الانشطار ، ويؤجج الحوار داخل الذات . الذى لم يبلغ حد الصراع بعد :

— هل تقتلون الخيول

— والبخار الذى يتسلل من دمناء في اتجاه الصدى .

نوشك أن تلامس أفق الرومانسية ، مشحونة بتوق استقصائى يحفر في اللحظة . لهذا كانت صيغة ( كلما ) التى تتضمن معنى الشرط معقولة إلى الزمن ، وعمسكاً به في لحظة الفعل التى هي الصيغة النحوية السائدة ، حيث يشكل المحور الأساسى في مستهل المقطع ، كذلك فإن المطلق والمقطع الختامى يمتثلان :

« ليت الفنى حجر

يالىبنى حجر »

ويعتمد حل صيغة التمنى . إن الفعل يرد الفعل المتمثلين في الشرط وجوابه بمنحان الحركة البنائية خاصيتها الغنائية الأساسية ، التى تراوح بين الحركة والسكون ، فلا تتطور . في تنام مضطرب ، بل تظل في جيهشان مخاض يعبر عن لحظة التوتر والتأمل . وتشكل العلاقة بين الذات والآخر بعداً تمهائياً ، في تمائل تكرارى يند النزوع الدرامى ، ويحل التجاوب محل التعارض ، والتماثل بدلاً من التناقض ، ولا يشكل الآخر أى عنصر فاعل أو مفارق ، بل ينتمى إلى الطبيعة ، فكل الصور والمشاهد واللوحات تبقى فيها الظواهر الكونية الطبيعية هي المقابل للذات ، فتتنفى أسباب الصراع والحركة : السحاب والعصفورة والجيتارة والبرق والخيصة واللوز .. إلخ . كذلك فإن الإيقاع الوزنى يبدو جوهراً ( مستعملن فعلن ) ، يقترب من البناء العمودى المبلودى

والقصيدة الأخرى التى تنتمى إلى هذا النمط من البناء ( وهى الثالثة في ترتيب الديوان ) وهى « أبنية أندلسية ، صحراء » ، يخفى فيها ذلك التحديد العصارم ، وتلك الدورة اللحنية المحكمة ، ويصبح التكرار نوعاً من التحريض ، فيختفى الصوت الواحد الذى يطغى على الآخر ويتجاوب معه ، ليدخل صوت جديد هو في حقيقة الأمر بعد من أبعاد وعى الذات . كذلك يتنحى الخبرى السردى لصالح الطلبى الإنشائى ، فلا يصبح الشرط سبباً للموقف ، بل يطغى الاستفهام ، ويندحر التماثل والمتجاوب ليفسح مكانه للمختلف والمفاجئ والغريب . ويختفى الإيقاع الوزنى ليحل التثرى والإيقاع المحتشد في البنية الصوتية اللغوية :

« ولتكن الأرض أوسع من شكلها ، وهذا الحمام الغريب حمام غريب . وصديق رحيل القصير إلى قرطبة » .

ويتحول التكرار المنتظم داخل الدورة الإيقاعية في القصيدتين السابقتين إلى استدعاءات غير منتظمة في تيار الدعايات المستدفقة ، التى تقف على تخوم الوعى ، ولا تخضع لسلطانه ، ويصبح خطاً في النسيج اللغوى المتكاثف داخل القصيدة ، ويأتى كاختراق متكرر ، يصدم وعى المتلقى ويثيره إلى البنية المفارقة في مستواها الشمولى ، الذى ينحط حاجر العبارة ، كقوله :

« وصديق رحيل القصير إلى قرطبة »

وقوله :

« هل اخترت أمى وصوتك »

ويوظف الشاعر واو العطف المكررة بكثافة ملحوظة في الجمع بين أشنات من الجمل التى تبدو غير مترابطة ، تقترب من الدعايات

على لام التعليل ، ثم انهماج الأسئلة بعد ذلك ، وما يتلوها من توحيد الصوت المنقسم على نفسه ، إذ تختفي الإجابة الحائرة لتفسح المكان لمزيد من التساؤل ، إنه البركان الداخل الذي لا يهدأ إلا ليثور ، ويبلغ ذروة تصاعده في تلك اللوحة التخيلية التمثيلية ، التي تكاد يتعطل فيها سبيل التوصيل ، لتتشكل الرؤيا بخصوصيتها المتميزة ، ترسم عذابات الارتحال الدائم ، والافق المضرب ، والسفر الذي لا ينتهي :

سمرقندُ لمسون سيدة يمتحن على هبة  
ويوسمن للليل شكلاً يرى  
قناطر من كلمات القرى وقد هاجرت  
حجرأ  
حجرأ  
تضئ قناديل فضتها المتعبة .

إن استحضار الشاعر لهذه الصورة التي يتقاطع فيها المشهد مع التشكيل المجازي الذي تقوم العلاقات فيه بين أطراف متباعدة ، يفضي إلى إضاءة الموقف الوجداني ، دون سقوط في المباشرة والتقليدية ، مع المحافظة على الكثافة الغنائية التي تثرى البعد الفني في القصيدة .

هذه الكثافة التي تظل أكثر تركيزاً نتيجة للجوء الشاعر إلى تنوعات مختلفة في قصيدته ، فهو يكرر المطلع بين الحين والحين ، وهذا المطلع يقوم على تشكيل حدائي ، تنتسب فيه الكلمات إلى غير معانيها القاموسية ، بالإضافة إلى تنوع أساليب الاستفهام والحوار والتقرير والتصوير والخطاب الذي يتجه تارة إلى مخاطب مضمر ، هو ذات الشاعر ، ويتجه تارة أخرى إلى سمرقند .

وإذ نصل إلى قصيدته « رحلة المتنبي إلى مصر » . نلتقي بنمط بنائي جديد ، وأداة تشكيلية جديدة ، هي « القناع » ، حيث يتقمص الشاعر شخصية المتنبي ، ومن خلالها يحاول أن يفضي برؤيته ، ويكسبها بعداً موضوعياً<sup>(٣٦)</sup> . ولكن الشاعر يتوحد مع قناعه لتشابه ملابس الموقف التاريخي ، فتنتقل المتنبي من حلب إلى مصر إلى العراق طلباً للمجد الشخصي ، وهرباً من الحصار ، يكاد يماثل رحيل الشاعر محمود درويش المستمر من الأرض المحتلة إلى بيروت إلى تونس . ولكن موقف الشاعر يختلف عن موقف قناعه ، ففي حين يسعى الأول إلى تحقيق ذاته ، يفسطر الثاني إلى ذلك اضطراراً ، طلباً للأمن ، ونشداناً للحرية ، والعمل من أجل قضية شعب ، وليس من أجل فرد من الأفراد ، فهو يريد أن يحقق هويته الوطنية .

وتحتل الرؤيا بمعناها الإشرافي والاستشرافي بؤرة التحولات داخل القصيدة ، إذ يتكرر الفعل « أرى » باستمرار ، ولكنه يأتي منفياً في أغلب الأحيان ، وحيناً يأتي مثبتاً ينسرب في سياق السلب ، حيث يكون الغياب فيه محور الرؤيا :

أرى فيما أرى دولاً توزع كاهديا  
وأرى السبايا في حروب السبي تغترس السبايا

( هم في مقابل نحن ) ، ولكن الصوت الأحادي هو سيد الموقف . التوتر يظل على مستوى الذات فلا تتقاطع الأصوات ولا تتداخل ، ويبنى هذا التوتر أيضاً على مستوى الحقل الدلالي للألفاظ : القسر والمصادرة والرحيل والحرية والزنزانة والضياح .

والتناص الذي يمثل ظاهرة شديدة الوضوح في الديوان ، تتنوع أشكاله وطرق توظيفه ، فبأن في هذه القصيدة معبراً عن السخرية المفارقة في إطار التداخلات التي تضم أشاجاً مختلفة :

البداية ليست بدايتنا ، والدخان الأخير لنا  
والمهلك إذا دخلوا قرية أفسدوها  
فلا تبتك يا صاحبي حائطاً يتهاوى

وعلى الرغم من خفاء الرابطة بين النص القرآن المستدعي والسياق الذي جاء فيه فإن شمة رابطة شديدة الوضوح ، تبدو بين النص والإشارة إلى حائط المبكى . كذلك فإن استدعاه لنص امرئ القيس في قوله « وأومن ، يا صاحبي ، أننا لاحقان بقيصر » يأتي استجابة لإحساس الشاعر بالظروف التاريخية المتشابهة للمرحلة . وكذلك استدعاؤه للأغنية الشعبية « مال على مال » ، والإشارات التاريخية المتعددة التي لا تقتصر على استدعاه النصوص بل تستحضر الأجواء التاريخية بمرمتها ، ولكن هذا الاستحضار لا يتم في إطار البنية الدرامية ، بل في إطار الغنائية التعبيرية . يدعم هذا الحائط الذي أنهى بها الشاعر قصيدته :

إمها أغنية  
إمها أغنية .

ولا تخرج قصيدة « حوار شخصي في سمرقند » عن نطاق هذه الغنائية بسماتها المختلفة ، التي أومأنا إليها سابقاً . ولعل الظاهرة الأكثر بروزاً في القصيدة تتضح من عنوانها . وهذا ما يوحى باقترابها من البنية الدرامية ، مادام الحوار الموحى بتعدد الأصوات يفترض أن تكون السمة الأكثر وضوحاً فيها . والحقيقة أن الحوار في هذه القصيدة على وجه الخصوص ذو لون متميز ، فهو يعتمد على الأسئلة والأجوبة ، والسؤال يؤدي دور المحفز على الجرح . لذا تطول الإجابة لتأخذ طابع المقطع الغنائي الكامل ، وخصوصاً في وسط القصيدة ، إذ تؤدي الأسئلة في بداية القصيدة دوراً تمهيدياً تصاعد بالمد الانفعالي إلى أقصى مداه ، فيبلغ الذروة في الوسط ، وتكون إجابتها القصيرة السريعة الوامضة ذات الصياغة التقريرية الهادئة طرقات متتالية حل بوابة الجرح :

« ألا تستطيع البكاء هداً ؟

ربما أستطيع .. الخ » .

ثم تتوالى الإجابة في مقاطع غنائية تنكس على التقرير . وتكرر في أول جملتها كلمة « سمرقند » في إلحاح واضح على إيماءات الكلمة ذات الطابع المأساوي ، حيث تنتهي بالجملة التي ابتدأت بها :

سمرقند خيمة روحى المشرود .

وثمة ظاهرة أسلوبية أخرى جديرة بالملاحظة ، وهي اتكاء الشاعر

وتتحول الجملة التقريرية كلما تقدم الشاعر في قصيدته إلى جملة استفهامية ، تزعزع يقينها ، ويعطى الشاعر لتكرارها معنى الشك والارتياب ؛ فهو يكرر قوله :

« وطني قصيدتي الجديدة » عدة مرات ، ثم يعود فيقول : « هل وطني قصيدتي الجديدة ؟ » ، فتأكد الضياع والاغتراب لا يتحول إلى يقين ثابت ؛ فليس ثمة يقين .

وإذا يحاول الشاعر تغميب المحتوى المأساوي ، يرفد المقطع بعبارات ينفي فيها بعيداً عن محور الاهتمام . هو من خلال هذا التغميب يستقطب أقصى طاقة تعبيرية عنه ؛ فالغياب يصبح وسيلة لتكثيف الحضور وتأكيد .

وتنبئ الصيغ اللغوية في كثير من مقاطع القصيدة على الفعل ورد الفعل ؛ التحدي والاستجابة ؛ فالفعل يقابله فعل على مستوى آخر ، في حركة مستمرة تؤكد عبثية المحاولة وإخفاقها :

أمشى إلى نفسى  
فتطردن من القسطاط  
كم ألبج المرايا  
كم أكسرهما  
فتكسرنى

هذه الحركة المتعاكسة بين قطبي الفعل تنتهي إلى النفي ؛ نفى الفعل ، ومن ثم إلغاء الحركة بحيث تراوح مكانها . هناك باستمرار شد وجذب ؛ الأمر الذي يؤدي إلى ما يشبه الغليان الدافئ الداخل ، الذي يستقطب الرؤيا ويستدرجها إلى مشارف السكونية ، ويشل قدرتها على الاستشراق . يؤكد ذلك التصعيد اللغوي من خلال التمرکز داخل اللفظة الواحدة بمشتقاتها المختلفة ، واستغلالها في بناء الجملة ، في تكديس لغوي متماثل ، يبنى الموقف الشعري الانفعالي الداخلي ، ويكرس السمة المخاضية منه . وهذه السمة الأسلوبية من أبرز الظواهر في الدبوان في مجمله :

« عندما تتكدسين على الزمان الصعب أصعب منه » .

ليس هذا فحسب ، فإن للتكديس مجليات أسلوبية متعددة ليس أهمها إهمار التساؤل أو تلاحق حروف النفي والاستدراك والاحتمال والتشكيك ، بل التداخي الكثيف الذي يجمع بين أشنات من الجمل تبدو بلا روابط ، وتكتظ بالمطف ، في تراكمية تشي بجوهر الرؤيا .

وتبرز الذات مشدودة على وتر القناع ، مكتظة بالاستدعاء التاريخي المرتبط بالقناع ( المتنبي ) وبالجانب التمردى فيه :

والقرمطى أنا ولكن الرفاق هناك في حلب  
أضاهون وضاهوا .

يتزاحم الضمير المنفصل المؤكد للذات على لسان القناع ؛ وهى ذات جماعية مفارقة لذات القناع ، وتفقر جدلية الأضداد بين قوسى إلزامية التى تحاصر المد الغنائى .

والشاعر يكاد يسقط الحدث التاريخي المتصل بالقناع على ظروف المرحلة وملابسائها إسقاطاً تاماً ، تختفى فيه المسافة المفترضة بين القناع

وصاحبه ؛ فليس ثمة عائق يحول بينه وبين التدفق المباشر سوى لغة الملتبسة المفارقة ، ولا يكاد يطفىء هذا القناع من إيقاع التدفق إلا لانفعالات الشاعر محمود درويش ، حيث يظل التفاعل بين صوت الشاعر وقنائه محدوداً ، فلا يكاد ينتج ذلك الصوت المركب من الاثنين . إن الشاعر هو الذى يكاد يفرض سياقه الخاص ، والتسوة الناجم عن العلاقة بين الصوتين يكاد يغير لصالح الانفعال الأحادي المنزع ، المسكون بهاجس البوح الدافئ .

إن الإشارة إلى الترحال من حلب إلى العراق ، مع اختلاف المسميات الجغرافية ، وكذلك سقوط الشمال ، يمثل أكثر من مجرد الرحيل والسقوط الذى يبرز كما لو كان حادثة تاريخية متعينة .

إن المتنبي الذى لم يحقق طموحه من الرحيل بين الأمكنة المتعددة ، حيث عاد إلى التيه في آفاق الحلم ، ممثلاً في القصيدة ، هو ذاته محمود درويش الذى عاد إلى ممارسة الغناء بديلاً وأملًا لم يبق سواه .

والشاعر لا يدع القناع في تداعياته وتدفقه ، بل يخترق السياق ليفرض رؤيته بطريقة مباشرة ، ويصوت نحس فيه نبرة محمود درويش ورؤيته . ويختفى القناع أربكاد :

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا  
وأرى السبايا في حروب السبي تفترس  
السبايا  
وأرى انعطاف الانعطاف .

إن السيادة التامة لضمير المتكلم ، والتكرار الحافز بالتوكيد ، ونبرة الخطاب التى تحمل نغم الحوار ، وتجعل من الشاعر ذاتاً متكلمة ومخطبة في آن ، يسأل ويحيي ، ويبقى رؤياه الذاتية عبر صوته المفرد وليس عبر جدلية الحوار ، حيث يقذف بالأسئلة دون انتظار لجواب ؛ كل ذلك يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من غنائية مفرطة طاغية .

ويشاهي الشاعر في القناع حتى لتكاد الهوة تضيق إلى أبعد الحدود ، ولتشابه المواقف ؛ ولكن الشاعر يظل محافظاً على السياق التاريخي للقناع ؛ حتى في اختراقاته المستمرة له ، يظل مستتراً بالأساء والرموز والمصطلحات التاريخية :

والقرمطى أنا ، ولكن الرفاق هناك في حلب  
أضاهون وضاهوا .

فإذا كان رفاق المتنبي في بلاط سيف الدولة الحمداني سبباً في رحيله بدسائسهم المستمرة ، وتآمرهم ، فإن واقع الشاعر محمود درويش الراهن ، وظروف المرحلة التاريخية ، تتماثل تقريباً في إطارها العام مع تجربة المتنبي . ليس هذا فحسب ، بل إن التجربة على المستوى القومي تتماثل . وهذا ما حدا بالشاعر إلى التقرير المباشر ، فإذا بالقناع يتحول إلى استعارة ، والدلالة المراوغة إلى دلالة صريحة :

والروم حول الضاد يتشرون  
والفقرء تحت الضاد يتحبون  
والأضداد يجمعهم شرع واحد  
وأنا المسافر بينهم . أنا الحصار . أنا القلاع .

## صاح ! هذى زنازيننا تملأ الأرض من عهد عاد فأين البياض وأين السواد

وهنا نطل المرحلة بكاملها من خلال المفارقة الساخرة المدهشة الماثلة في عبثية الموت والحياة ، التي تشكل ركناً أساسياً في فلسفة أبي العلاء المعري التشاؤمية ، وعبثية الواقع المعاصر في تجربة الشاعر الذي يترنح من هول الصدمات المتتالية .

والاستطرادات التي تلتحم بالبنية الأساسية للقصيدة مخترقة للمشهد ، مُنسلة له من عاديته ومألوفيته وساطته ، في الوقت الذي تبدو فيه منبثة الصلة بما قبلها وما بعدها . تأتي في شكل كتابة نثرية ، تعترض من السياق وتحنه خاصيته الدلالية المتنبية . كذلك فإن الحوار الذي يتسم بسمّة روائية كاشفة ، ويبدو استجوابياً ، يرسم آفاق النبوءة التي يوشى فيها الشاعر رؤياه في شكل ملحني بسيط . ويبدو الإطار النثري المشهدى الحوارى السردى بارداً محايداً ، ولكنه يخفى خلف هذا الملحح الظاهري توتراً يتمثل في تلك الجزئيات الصغيرة المنبثة في صميم المشهد :

من بعيد يرى مدن البرتقال السياحي  
والكاهن العسكري

إن هذا المشهد اليومي والعادي والمفارق يخترق بالحلمى والفانتازي ويلتحم به ويشحنه . ويمتزج الحلم بالواقع في تشكيلة متميزة خاصة تكشف عين الدهاليز السريّة للتجربة .

إن تقنية الحوار في القصيدة تتمثل في قدرة الشاعر على اختيار اللحظة المناسبة التي تقتحم بها المشهد ، وعلى تنوع أسلوب هذا الحوار ففي اللحظة التي يصبح من المحال فيها تحمل قسوة الحادثة الواقعية بكل مرارتها يزوج الشاعر نفسه في آفاق الحلم ، في رؤياه تستخلص من رحم الواقعة جوهر الموقف الإنسانى :

وكان صديقى يطير  
ويلعب مثل الفراشة حول دم  
ظنه زهرة

في هذه اللحظة على وجه التحديد ينهمر المشهد التخيل الحوارى المطلوب لاستخلاص الرؤيا من بين برائن الحادثة في تحفها العيان فيخرج بالحوار المباشر الذي يمكن قبوله في إطار هذا السياق ، ولا يمكن قبوله في مكان آخر لأنه حينئذ يتخلل عن كونه شعراً ،

ويرانى وراء جنازته  
فيطل من الشمس :  
هل تؤمن الآن أنهم يقتلون بلا سبب  
قلت من هم ؟  
فقال : الذين إذا شاهدوا حُلماً  
أعدوا له القبر والزهر والشاهدة .

إنه ليس حواراً فحسب ، ولكنه استجواب لموقف تاريخي متعين بكل أبعاده الحضارية والإنسانية .

وتعلو النبرة ويمتد الخطاب ، ويصبح يوسع المتلقى أن يترجم أقوال الفئاع ترجمة مباشرة ، إذ يستبد الانفعال بالشاعر فيصرخ ملغياً المسافة ، طأوياً للبعد بينه وبين قناعه :

## وأستد قاتمى بالريح والروح الجريح ولا أباغ .

وينحسر مدى الاستشراف لأن الشاعر لا يغادر تخوم التعبير البوحى الصريح ، فالتقريرات المكتظة بالإسناد إلى ضمير المتكلم ، والنفى المتزاحم ، والاستفهام الحائر ، المعبر عن الدهشة والاستنكار ، كل ذلك يوقع القصيدة في شرك الخطاب الانفعالي . إن الرؤيا التي تشرق في القصيدة لا تخرج من رحم الجدل بين طرفي المفارقة ، وإنما تستند إلى ذروة الإحساس بالذات ، وتعمزى إلى مهارة خاصة في استخدام اللغة ، تشحن الموقف بطرافة مدهشة ، تمجد من اندفاع الدال المتسارع إلى مدلوله ، ولكنها لا تنحرف به إلى آماد أكثر اتساعاً :

كل الرماح تصيبني  
وتعيد أسمائى إلى  
وتعيدن منكم إلى  
وأنا القليل القاتل .

وتتخذ المناسبة في شعر محمود درويش لونها الخاص من طبيعتها التي تحتوى على البعدين : الذات والوطنى ، بل إن تجربة الشاعر بكلبيتها تندرج في هذا الإطار ، فهي سلسلة من المناسبات ، لذا كان من الطبيعي أن تتشكل الرؤيا وتنقدح إشراقتها من خلال ارتطامه بهذه المناسبات المفجعة . ولكن المناسبة أحياناً تكون ذات بعد شخصى حميم ، ينصهر في أتونها الشاعر ، فيكون لها مذاقها الخاص في شعره . وهذا اللون من الشعر يتمثل في قصيدتين من قصائد الديوان ، تمهدان للولوج في آفاق ملحمة الشعرية المتمثلة في « مطوّليه » و « بىروت » و « الشهيد المر » ، وهما في حقيقة الأمر نشيد الإنشاد في مرحلته الشعرية الراهنة . وهاتان القصيدتان هما « الحوار الأخير في باريس » ، و « اللقاء الأخير في روما » ، الأولى مهداة للذكرى الشهيد عز الدين القلق ، والثانية مرثية في الشهيد ماجد أبو شرار .

وتأخذ القصيدة الأولى طابع الاسترجاع الحكائى الحميم ، حيث تبرز سمة مهمة من السمات التكتيكية الأسلوبية لدى الشاعر محمود درويش ، وبخاصة تلك التي تتعلق بتوظيف المشهد اليومي العادى وتعبثه من خلال استخدام أقصى طاقات اللغة ، عن طريق التداخليات الكثيفة المنحوتة من لحم اللحظة بعفوية مغرقة في تلقائيتها ، حيث تتحول هذه التلقائية المدروسة إلى خيط من أبرز خيوط النسيج الشعري ، بحيث تمنحه تلك الخصوصية المتبصرة . وهجر الاستدعاء المباشر من الذاكرة التي حرصتها اللحظة ، ينحن الشاعر لغته بالانحرافات المجازية ، وبالنصائص ، وبالمفارقة وكل ذلك يجبل المشهد العادى إلى لوحة شعرية ضاحكة بالمدحش والصادم ، فهو يتنقى جزئيات المشهد في توليفه فريدة ، ترتقى به وتفجره بالإيجاء . فهو يمزج بين اللحظة الواقعية في قرارة يؤسها ومساويتها وعاديتها المتبدلة أحياناً ، والذاكرة التاريخية الشعرية ، مخترقاً بهذا المزيج الطريف التسلسل الحديث الحكائى للقصيدة :

وهو إذ يغادر تخوم هذه اللحظة يعود إلى الماضي ، مراوحاً بين التذكر والاستجواب : (قلت وقال) ، (كنت وكان) .

وفي لحظات ما يجعل الشاعر صديقه إلى قناع ، فيتبادلان المواقع في الحوار ، في إضاءة كاشفة يستمطر سبلاً من الذكريات ، يسترجع خلالها الشاعر تجربته الخاصة ، مازجاً الواقع بالتخييل والرمزي والحلمى .

وربما كان من اللافت اتكاء الشاعر على العنصر الحديث في إطار تقنيته الخاصة القائمة على التفتيت المتعمد للوقائع واستدعائها بأساليب مختلفة ، واختراقها بطرق متعددة ، غير أن هذا العنصر الحديث ذاته يتحقق في السياق بطرق متعددة فهو يأتى في صورة استحضار لصوت الصديق الغائب ، دون استخدام (قال وقلت) ، فيتحول الحوار إلى تداعيات تنساب فيها يشبه المونولوج الداخلى ، على نحو يفسح المجال لدخول صوت جديد ، تتقاطع فيه الدوال ويتشكل عبره الرمز ، ويرواح الشاعر في استدعاءاته الحديثة بين الحوار والمشهد والمونولوج والتداعى الحر والاستحضار الحلمى والوصفى . وفى إطار هذا الحشد الهائل المتداخل يُسرّب الشاعر رؤيته للواقعة العيانية بطريقة شبه مباشرة فهو يستعرض أنواع الاغتيالات المحتملة ، التى يتعرض لها المنتسب للثورة ، فيخرج من جوف التجربة الذاتية ، ويتعمد على شرافة المناسبة ، وينمذج اللحظة بكل معطياتها ، بحس استقصائى متوفر ، يقوم بتمثيل مشهد الاغتيال ، فيدير آلة تصويره الوصفية ليلتقط أدق الحركات ، ويميد تخطيط الموقف :

( يدخل غرفته ، يتأمل أوراقه والخريطة والشهداء الكثيرين فوق الجدار ، ويقرأ بريقة من دمشق «تعالى مع الصيف يا ابنى» وبرقية من بقية بيروت «شدد عليك الحراسة » )

إن الوصف الذى يبدو مألوفاً في المشاهد الذى يجعل المتلقى كأنه يقرأ فى صحيفة أو يستمع إلى المذيع ، إنما هو تجربة فنية لواقع مُصغّر ، فالشاعر يقودنا إلى قلب الواقعة لنقرأها مرة أخرى وننفذ إلى ما وراءها .

إن تصاعد الإيقاع في الصورة الشعرية بمفهومه الكل ، لا يبعده الوزن الموسيقى ، من شأنه أن يفلسف هذه الصورة فتحول عادية الموت ومألوفيته في المشهد الى صدمة فاجعة ، تكشف عن شفا الهاوية التى يقف عليها الشاعر من حيث إنه صاحب قضية تتخن بويلاتها ومأسياها .

والسخرية المرة ناجمة عن الجمع بين التناقضات من ناحية ، وعن تضمين القصيدة لتوصيف الوضع السياسى السائد من خلال الخطاب العادى والمعاهد ، المخترق بالمفارقة والصورة البلاغية المبالغية والمجاز المستعمى على التحليل إلى عناصره التقليدية من ناحية أخرى يرفدها الإطار النثرى المذور :

«ولكنهم حانقون طويلاً ودسّوا مكان الرصاصه عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذى سوف أقنع فيه اليسار الفرنسى أن السجون على ضفة النهر مستشفيات وأن دمي مائدة » .

إنه بكثرت من تكرار الربط بين الكاهن والمسكرى في إشارة واضحة

إلى التناقضات المرحبة ، التى تقلب فيها الأوضاع رأساً على عقب فجراً بذلك سحرته المرة .

والشاعر يعيد تمثيل مشهد الاغتيال وطريقته في لوحة تجمع بين البعد الحداثى والتخييل الرمزي على نحو يكسب المقطع الشعرى سمات الفنية ، وفى الوقت نفسه يشده إلى الحدث الواقعى في أفق النموذجى ، بعيداً عن المباشرة والتقرير :

وردة بأقصر منها . . . بالطلقة القاتلة  
وعاد إلى شجر الكستناء  
ليشرب قهوته الباردة .

أما القصيدة الثانية التوأم «اللقاء الأخير في روما» فهى كذلك مرتبة مرتبطة بالمناسبة ، ولكنها ليست معقولة إلى وتد الغرضية التقليدية المألوفة في القصيدة الكلاسيكية ، إذ تنبئ منذ المطلع عن حرار انفعالية يتخطى بها الشاعر تلك الثرية الضاجة بالحوار والخطاب الفكرى والسياسى . قشة ما يوسم إلى توازن ما يقيمه الشاعر بين الغنائية المنفعلة والرؤى يا المتأمل ، ولكن حرارة الانفعال تكاد تقوِّض دعائم مشروع هذا التوازن لذا تضجُّ القصيدة بالإيقاع الوزن فى مقاطعها ، حتى ترتد إلى الشكل العمودى التقليدى فى المقطع الثالث ، مسطّعة تفعيلات الوافر فى نفسها الوزن المألوف ، ومنتمية بنظام تقفوى مضطرب ، يتألف مع الرؤى الرومانسية الضاجة بالبروز والشكوى ، لا ينفلخها من بين برائن هذه الرؤى إلا الصورة غيم المألوفة القائمة فى بنائها التقليدى ، القائم على ثنائية المشب والمشب به :

وماذا بعد هذى الأرض ماذا  
وزندك شارع ، وأنا رحيل  
ثقيت الأرض بحثاً عن سواها  
فأسندن ، لأسندها الجليل . . الخ .

إن ما يميّز هذه القصيدة هو احتفال الشاعر بالإيقاع الصاخب وتوظيفه ، فيبدو كدقات الطبول التى مبرز بفرح يخرج من رحم الموت ، ويربى يا متفائلة تنبئ من أكثر المواقف مدعاة للتشاؤم . وعلى الرغم من الصخب الإيقاعى الواضح فإن القصيدة تحتشد بكثافة غنائية عالية ، تتجلى فى تلك المناجيات العذبة الموقعة :

صباح الخير يا ماجد  
قم اقرأ سورة العائد  
وحث السير .

وعلى الرغم من أن الشاعر ينخرط فى سبل من الأسئلة والتداعيات والتأملات الذاتية ، فإنه يعود إلى الخروج من شرافة المناسبة ، ويتحول ( ماجد ) فى القصيدة إلى نموذج للفلسطينى الثالث ، فيستبدل بالمناجاة الذاتية نداءً طقوسياً يستحضر من خلاله أسطورة أوزيريس إيماءً لانصاً ، ويلجأ إلى المقاطع المدورة التى تتلاحق فيها أساليب النداء « يا غريب الدار ، يا لحم يغطى الواجها ، يا لحم الفلسطينى ، يا خبز المسيح الصلب ، يا قربان حوض الأبيض المتوسط ، يا سجادة

فلنا حق بأن نحتسى القهوة بالسُكر لا بالدم  
أن نسمع أصوات يدينا وهما تستدرجان  
الحجل اليكى  
إيتا ، لاسقوط الأحصنة .  
ولنا حق بأن نحصى الشرايين التى تغلى  
بريح الشهوات المزمئة .

إن الخطاب الذى يستهل به كل مقطع من مقاطع القصيدة هو :  
« أصدقائى شهدائى » ، حيث الإضافة إلى ياء المتكلم تشي بذويان  
المسافة بين الذات والآخر ، وتمكس وهى الذات بكنسيتها التى  
لا تنفصل عن الآخرين ، وتعطى الرؤى بها بعدها الاستشراق ،  
وتشدها إلى مرجعيتها الكامنة فى صميم المرحلة التاريخية بمعطياتها :  
ومن هنا كان انتفاء التعددية ، فالمخاطب ( بكسر السطاء )  
( والمخاطب ) ليس سوى تعيين لوهى واحد ، لا يتصارع ولكن  
يتأمل ويستشرف ، على نحو يرتد بنا إلى خصيصة أسلوبية فى القصيدة  
العربية الكلاسيكية ، هى « الالتفات » ، وهى ظاهرة « البوئية »  
أيضاً . وهذا الانشغال بالهم الذاتى ، الذى يجاوز الهم الفردى إلى  
آفاق جماعية يمنح القصيدة خاصيتها الغنائية الكثيفة . ولكن هذه  
الغنائية تتحقق من خلال مستويات متعددة ، تقع أحياناً فى أسر  
الغرضية التقليدية ، التى تسم القصيدة الكلاسيكية وتكاد تتردى فى  
وهدة النصيح والإرشاد . ولكن الشاعر لا يلبث أن يتشلهأ عبر  
صيافته التى تبحر فيها وراء العلاقات المألوفة :

« فإذا أنتم فهبتم أصدقائى الآن هب  
وإذا أنتم فهبتم  
وأقمتم فى سديم الجمجمة  
لن أناديكم وأرثيكم  
ولن أكتب عنكم كلمة » .

إن الطابع الثرى المتمثل فى احتشاد النهى والتعليل والأمر والشرط  
والسمة الإرشادية النصحية ، كل ذلك بشكل اختراقاً للبيئة الشعرية  
للقصيدة ، ولكن الضمان الوحيد الذى يحفظ للقصيدة الحد الأدنى من  
شعريتها يتمثل فى أمرين : الأول ، الصياغة الضاحجة بالسخرية  
والمفارقة ، والثانى الإسناد المنحرف ، الذى يولد أبعاداً مجازية كثيفة  
الظلال :

« وليكن هذا  
النشيد

خاتم الدمع عليكم كلكم يا أصدقائى الخونة  
ورثاء جاهزاً من أجلكم » .

فيها سبق تبرز النبوة الساخرة ، والمفارقة القائمة على التضاد  
« أصدقائى الخونة » . وأساليب الاستفهام التى تتشال بشكل معبأ  
بالاحتجاج ، تنبئ على قطبين رئيسيين : الأول ، حدثى حركى ،  
يحمل معطى إيجابياً ، والثانى ، تأمل حائر ، ينتهى إلى آفاق تأملية ،  
تحمل غير قليل من اليأس والإحباط ، وعلى العموم فإن الاستفهام فى  
هذه القصيدة يمثل حيزاً محدوداً ، فى حين تطفئ صيغة النهى بشكل  
شديد الوضوح ، للسبب الذى ذكرناه آنفاً .

الوثنى . . إلخ » . ثم ينتهى إلى استدعاء الأسطورة من خلال النشيد  
الطقوسى :

« نجمع أيها اللحم الفلسطينى فى واحد  
نجمع واجمع الساعد  
لنكتب سورة العائد » .

وتبدو الظاهرة الأسلوبية البارزة فى هذه القصيدة متمثلة فى هذا  
الاستقصاء الشامل المتلاحق ، ومطابقة التفاصيل الواقعية المخيثة  
فى الكثافة الاستعارية ، وفى المراكمة الملحاح لكل خبايا المرحلة ،  
بواقعية مفرطة فى صراحتها وحدتها . وتنبئ القصيدة فى معجمها  
الدلالى على ثنائية السفر فرمين ( الحرية/ الموت ) . ولهذا تقوم تداعياته  
المختلفة على حقول دلالية محسورة حول الأمان والحرية والكلام  
والاطمئنان . وهو إذ يفرغ من هذه التداعيات ينخرط فى مرثيته  
الذاتية ، إلى أن يصل إلى الخاتمة التى أشرت إليها .

وقصيدة « سنة أخرى » تعد المدخل الطبيعى للملحمة التى تشكل  
المحور الرئيسى فى الديوان ، ملحمة بيروت بجزئيتها : قصيدة  
بيروت ، وبحر النشيد المر ( مديح الظل العالى ) . وهى لهذا تحتشد  
فى هاجس الزمن بؤرة دلالية أساسية ، ومعجمها يتمحور حول عبارة  
« سنة أخرى فقط » ، التى تتردد فى القصيدة بشكل كثيف ، وتشكل  
نقطة استقطاب مركزية فى القصيدة ، توحي بأن ثمة شيئاً ما يلوح فى  
الأفق . . والاستبطان المشحون بالنبوءة هو الطابع العام الذى يوشى  
الحركة ، كما أن وضع الذات فى مقابل الآخر أو الآخرين فى موقع  
استعطاف مسكون بالخوف والإشفاق من الموحيات الأساسية بالنبوءة  
التي تطل بشكل أكثر وضوحاً فى القصيدتين التاليتين . فالمخاطب  
( خطاب الآخر ) سمة لغوية بنائية سائدة فى القصيدة ، تنكس على  
النداء الذى يمثل بطبيعته ظاهرة استمهالية سكونية ، من شأنها أن  
تستبطن الحركة وتستوقفها .

والتقرير الحافل بالتكرار والتماثل ، والمتفصل من خلال أداة  
التعليل « لكى » ، والمكتظ بالمعطف الذى يعمق السمة التراكمية  
عبر العدد المتكرر فى متن العبارة اللغوية « دفعة واحدة أو قبلة  
واحدة » ، وتواتر القافية الملتزمة فى سائر مقاطع القصيدة - كل ذلك  
مؤشر يوسد إلى البناء الموحى بطبيعة الرؤى فى القصيدة ، وهى رؤى  
تأملية استشرافية .

وحين يتخلص الشاعر فيها بعد من التقرير يعتمد أساليب الطلب  
ويتخذ منها أداة أسلوبية أساسية ، وهى عنصر يصب فى مجرى  
الاستبطان والتأمل والاستشراف المفضى إلى النبوءة . ثمة محاولة  
لاستيقاف حركة الزمن ، والاحتشاد لقراءته ، وهو ما يركز السمة  
المخاضية الاحتمالية ، التى تبرز من خلال تكرار « ربما » . ويتأزر مع  
هذه الظاهرة الأسلوبية ما تتميز به الصورة الشعرية من طابع مشهذى  
سكونى ، يأتى فى سياق التقرير ، ويستدعى تفاصيل اليومى  
والمعادى والمألوف ، التى تقوم على تجاوز محكوم بعلاقة غير مؤتلفة  
دلالية فى الظاهر ، ومخترقة بلون استعارى يعمل على تغييب الدلالة  
أو تلطيفها :

إلى أن يقول :

وأعطينا جداراً كي نعلق فوقه سدوم  
التي انقسمت إلى عشرين مملكة .

ولا يقيم الشاعر هذه العلاقة على درامية التعدد ، وإنما نظل في إطار السرد الملحمي الحافل بالتداعيات الاستفهامية ، والمخترق بالتكرار والنشيد . لذا نطل الرؤيا مأساوية ، تنهادي في إطار غنائي جدير ، يكاد يلامس الأفق الخطابي ، ولكنه يحمل في أعطافه النبوءة . ويلوّن الشاعر في طريقة التعامل مع الضمائر ، فيراوح بين الخطاب والغياب ، وبين الشاهد والغائب ، والآن والتاريخي على مستوى المكان ، فيقرن بين بيروت وقرطبة ، ويتماهى الزمان في المكان ، ويتحول المكان إلى رمز للرحيل ، والرحيل بشكل هاجس أساسياً في الديوان كله .

ومحمود درويش يمتلك طاقة متميزة في إخفاء الصبغة الشعرية على التقريري والنثري والعدائي . ومن رحم هذا كله تنبثق النبوءة ، ويجمع الشاعر بين الانشغال بالهم الجماعي والانخراط في التعامل مع اللغة والقصيدة ونظام التوصيل ، وتبدو القصيدة خلاصاً وملاذاً ورمزاً للتشرذم :

تكرست روحي ، سأرعى جثتي لتصيبني الغزوات ثانية  
ويسلمني الغزاة إلى القصيدة  
أحل اللغة المطبوعة كالسحابة  
فوق أروصفه القراءة والكتابة .

والانتقال من الآن إلى التاريخي يتم بسهولة ويسر . ومن هذا التفاعل بين الطرفين تنبثق الرؤيا التي تشكل من نسج تنافر خيوطه وتضاد . والتضاد يبرز منذ المقطع الأول في تلك التداعيات المنهجرة ، التي ساقها الشاعر في توصيفه للعلاقة بين بيروت والحدث بعناصره وأطره المتعددة ، فجاء المعجم حافلاً بدوال كونية الطابع ، أسطورية الملحم ، تدور في قول دلالية تنتمي إلى الخصب والرحيل والعشق . وتحول بيروت إلى مساحة رمزية تغطي طوبوغرافية المرحلة التاريخية . لهذا كان المعنى والمائل لونا واضحا من ألوان اللوحة في الصورة الشعرية لديه ، وكان التركيز على البعد المكان لا تحطه العين ؛ فهو يقرن بين بيروت وقرطبة باستمرار .

إن الرؤيا بمفهومها التنبؤي والاستشرافي تبرز في معجم الشاعر اللغوي متمثلة في الفعل ( أرى ) الذي يتكرر بشكل مستمر في القصيدة ، أو الفعل ( شاهد ) ، أو الفعل ( أقرن ) أو ( أسأل ) أو ( أهدى ) ؛ وكل هذه الأفعال تفضي إلى النبوءة . وثاني الرؤيا حادة ، تتمرد على الإطار الاستعماري أو الكائن الذي تختبئ فيه :

« أرى مدناً تزوج فاحميتها / وتصدر الشهداء كي  
تستورد الويسكي

وأحدث منجزات الجنس والتعذيب »

ولكن الذي يخفف من سطوة هذه الرؤيا المفجعة في صراحتها وحداثتها ذلك الانحراف المقصود في سياق المقطع الذي تغزوه التداعيات ، فيبدو كما لو كان بلا رابط يربط السابق باللاحق ، في

وفيما يتعلق بالمعجم الدلالي في القصيدة فإنه يبنى على ثنائية ضدية طرفاها : الموت والعشق . والموت يأتي مقترناً بالنهي المتضمن معنى النفي والمقاومة ؛ والعشق يرتبط بالبحث الدؤوب ، ولكنها ( أقصد بعدى هذه الثنائية ) يلتقيان فيصبح الموت عملاً بمعنى العشق ، ويصبح السود قرين الدم ؛ فهو يبتق منه ، ويتفتق النبع من الصخرة . لذا فإن هذه الثنائية لا تتسم بالجدل والحوار ، بل تنتهي إلى التصالح والاتلاف ، على نحو يوقع الرؤية في سديم السكونية ، فتنتهي القصيدة بما بدأت به .

« قصيدة بيروت » أبواب مشرعة لرؤيا شاملة ، تمتد بالبصيرة الشعرية حتى تلامس أفق المجهول . لذا فإن الشكل الأساسي للقصيدة يقوم على التداعيات التي تنظم في إطار ملحمي درامي غنائي ، وتوضح تضاريسها تدريجياً وفق خطة بنائية محكمة ، تبدأ بالتعريف الشعري الغنائي ؛ إذ ينسج الشاعر رؤيته لما من منظور ذاتي على المستوى اللغوي على الأقل ، ثم يتدرج بعد ذلك فيضع بيروت على محك الحدث التاريخي في بعده الوجداني والإنساني والنضالي ، فيسود ضمير المتكلمين ( ضمير الجماعة ) بعد سيادة ضمير المتكلم المفرد ، ويظل الإطار السردى الملحمي هو الصياغة المسيطرة لغوياً . وبعد ذلك يأتي النشيد معمقاً لهذه السمة :

بيروت خيمتنا  
بيروت نجمتنا

والنشيد لا يبنى على سمة تكتيكية فحسب ، بل يرمي إلى ترسخ في بيروت وجدان جيل فلسطيني بأكمله (٣٧) . ويأتي المقطع بالنفي المتتابع ، مؤكداً الإحباط الذي ساد التجربة التاريخية ، وأسفر عن انقراض الذي يحكم العلاقة بين الطرفين : العنصر الإنساني والعنصر المكان :

لم نعر على شبه غائي / ولم نعر على ما يجعل السلطان شعبياً .  
ولم نعر على ما يجعل السلطان ودياً / ولم نعر على شيء يدل  
على هويتنا .

ويخترق الشاعر في النشيد والتعريف الوجداني لبيروت ، ولكنه في هذه المرة تعريف من وجهة نظر جماعية ، تمهيداً للخوض في صياغة العلاقة الثنائية بين طرفي المعادلة السالفة الذكر ؛ وهي علاقة تتمتع أفق المكان لتلتحم بمعطيات المرحلة كلها .

وهنا يستحضر الشاعر التاريخ ، معطياً للمأساة أبعاداً أكثر شمولاً ومباشرة . وهو ينساق مع إغراء النزعة افجائية التي سادت لدى شعراء من الشعراء المعاصرين في الوطن العربي (٣٨) : نزار قباني ومظفر النواب ، ولكن هذه النزعة تتوارى خلف غلالة رمزية رفيعة ، ترفدها الأسطورة ، وتلفع بشيء من السخرية ؛ إذ يعمد الشاعر إلى العبث المقصود بالنص الفولكلوري ، الذي يستدعيه ويحفنه بالرمز :

مال الظل مال على ، كسرى وبعرى  
وطال الظل طال  
يسرّو الشجر الذي يسرّو وليحملنا من الأعناق  
عنقوداً من القتل بلا سبب .



فسر ما يلي :

بيروت ( بحر - حرب - حبر - ربح )

فبالإضافة إلى التلاعب في بنية المفردة لتوليد إيقاع جديد ، على نحو يقترب بالشاعر من ( غواية الأرابيسك ) - على حد تعبير الناقد إدوار الخراط - هناك تصميم عقل وجداني ( إذا صح التعبير ) ، يتمثل في هذه التعريفات المتشعبة والمتوالية في شبه تداع مدرّوس ، وفي صور تمثيلية تارة ، وبشكل تفرّيزي مباشر تارة أخرى ، للحرب والبحر والحبر والربح ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يلجأ إلى استقصاء لظروف المرحلة ، ولما آلت إليه بيروت والحرب والكلمات ، وما أسفر عنه استغلال هذه الحرب في تكوين الثروات :

والربح : مشتق من الحرب التي لا تنتهي

منذ ارتدت أجسادنا المحرّات

منذ الرحلة الأولى إلى صيد الطباء

حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي أفريقيا .

وواضح من هذا المقطع أن رؤيته هذه تنبثق من موقف أيديولوجي ، يؤكد انتماءه السابق . لذا كان هذا المقطع والمقطع الذي يليه مكتظين بالشروح ، تميزهما سمة تشريعية يفتت فيها الإيقاع وتكثر فيها أدوات الربط ، والتعليل ، والمصطلحات الاقتصادية : الاقتصاد والإنتاج والمطاعم والفنادق والربح وما إلى ذلك . لكن الشاعر يعود إلى تكتيف المد المجازي اللغوي ، فيحشد التعاريف في صور تهمر ، مازجة بين التصميم العقل المنطقي والتداعي التلقائي ، واللوحات المكتظة باليومي والمألوف ، مؤكداً سلطان التحول الاقتصادي وسيطرته على كل ألوان النشاط في بيروت ، من خلال ترديده لعبارة دالة على هذا السلطان الجديد المتزايد :

« ملك هو الملك الجديد » .

ثم يعقب ذلك بحوارات تمثيلية ذات سمة روائية ، في « سيناريو » حكم ، مشتق من واقع الأزمة التي تعاني منها بيروت بما هي تلخيص لأزمة المرحلة التاريخية برمتها :

« - إلى متى تتكاثر الأحزاب ، والطبقات قلّت يارلبنق

الليل ؟

- لا أدري

ولكن ربما أقضى عليك وربما تقضى عليّ » .

ويأن بعد ذلك مقطع حوارى ضاحٍ بالسخرية ، يدور حول تفسير الأنوثة وينساق في حشد الصور والمشاهد ، في نزعة تمثيلية واضحة لما يجري ويعود ضمن خطة بنائية مدروسة إلى ( النشيد/الأغنية ) ، يلوذ به من وطأة هذا الواقع المحموم .

ومن ثنائية الذات الجماعية والأوضاع البيروتية تنبثق آفاق جديدة للرؤية في توصيف تفصيل ، فيه استحضار للتاريخي والغنائي . وبين الغنائي والخطابي تتحدد الرؤى المتفائلة :

حين يعمّق هذا الانحراف المفارقة الرهيبة في السياق ذاته .

وباستمرار تشكل ( القصيدة/الأغنية ) ملاذاً ومهرباً . وقد تجلّ ذلك فيما بعد بوضوح تام في ديوان الشاعر الأخير « هي أغنية » ، هي أغنية » .

وفي إطار هذه التشكيكة المؤلفة يقتحم الشاعر السياق بالهتاف ثم بالنشيد الذي يتكرر بعد ذلك في القصيدة فيمثل تحقّقاً عينياً للانفلات من وطأة الرؤى المعبرة عن الواقع ، والنشيد المتكرر يعبر أيضاً عن الارتباط الوجداني المحموم ببيروت كما أسلفت ، ولذا كان مادة صالحة للغناء ، وقد غناه مارسيل خليفة . وهو مقطع يستعصى على التفسير ؛ فالمخاطب مجهول وأسلوب التمني يلحقه الدور كما يقول المناطقة :

« باليت لي قلبك/لأموت حين أموت » .

فعل الرضم من أن أطراف الصورة منحوتة من صميم الواقع ، فإن أسلوب الخطاب لا يترك للإفضاء المباشر والبوح العفوي مجالاً .

ومن الهتاف والنشيد يدخل الشاعر في آتون التساؤل المحموم . وهذا التساؤل تتلاحق فيه الصور المتمثلة في المشاهد اليومية ، فتزيد من حدة الموقف ، وتعمق السمة المأساوية ، فينصب الواقع في أكثر صور ضراوة : « هل تغيرت الكنيسة بعد ما خلّعوا على المطران زياً عسكرياً » . وينهمك الشاعر في سلسلة من المعادلات التي تبدو أشبه بالهذيان ، ولكنه هذيان مقنن مرسوم ، يعتمد على أسس رياضية : الجمع والطرح والنتيجة . وفي لجة الحوار الذي يعقب هذا الهذيان يكتف الشمر من إحساس المتلقي بالنبوءة ، وهو حوار بين ذات متشعبة . ولكن درويش يستخدم أسلوباً جديداً في تقنية الحوار ؛ إذ ينحرف بالإجابة عن السؤال فتبدو أشبه بأسلوب الحكيم المعروف في البلاغة التقليدية . غير أن الشاعر يستغل هذا الأسلوب فيما يشبه اللقطة المضاعفة في التكتيك السينمائي المألوف . ولا تقتصر تقنية الحوار على هذا الأسلوب ؛ إذ يهيج الشاعر بهجاً تمثيلاً ، فيقوم الحوار على استحضار شخصيات أدبية معروفة برمزياتها المفرطة ، وصياغتها الشعرية التي نصب في مجال اللا معقول ، وتتعامل مع غير المعقول بمنطق المألوف ، مثل ( كافكا ) و ( رامبو ) الذي تبرز في شعره مشكلة التوصل - كحل ذلك في تمثيل لأجواء المرحلة التي تلامس أفق اللا معقول ، والتي تستعصى على الفهم ، وتبدو أشبه بالكابوس الذي يعد ملمحاً مهماً في أسلوب بعض هؤلاء الكتاب ومن ضباب هذا الاستغراق الكابوسي تنبثق رؤى جديدة مفارقة ، تناقض رؤيته الأخرى ، الرؤية المتفائلة التي تستحضر أسطورة الانبعاث وطائر الفينيق : « وسيلدون من الشظايا/ويلدون » . فالشاعر يركز على الولادة في حركة استقصائية شاملة ، تؤكد سمة الانبعاث التي تتمثل في الموت :

وسيلدون ، ويكبرون ، ويقتلون

ويولدون ، ويولدون ، ويولدون .

وهو إذ يكشف القناع في نبرة خطابية واضحة عن رؤيته يعمد إلى تقنية جديدة تتمثل فيما يشبه اللجوء إلى تفسير الأحاجي والألغاز ( وما هي كذلك ) ؛ إذ تبقى عملية التوصل من صميم هم الشاعر ؛ ولكن لجوءه إلى هذه المناقذ يكسر حدة المباشرة :

نحن الواقفين على خطوط النار .

أحرقنا زوارقنا ، وهانقنا بنادقنا

سنوقظ هذه الأرض التي استندت إلى دمننا .

ويتكاثف الشئيد متتابعاً ليلام هذه الحالة الوجدانية الجديدة ، وتتداهى حروف النفي معبرة عن الرفض ثم التقرير الواثق القائم على فلسفة التقديم والتأخير ، وتتجاوب الإيقاعات خلال التشويكات المختلفة للموافر والبسيط والمتقارب ، والتناصر القائم على التضمين ، حيث يبدو أقرب إلى الاستشهاد « ولو أنا على حجر ذبحنا » . وتنتهي القصيدة بمقطع تعريفي استشرافي لبيروت المرحلة ، في صور متزاحة متداخلة ، وتأتي النهاية سكونية يبدو فيها التصميم العقل شديد الوضوح :

وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحبة والحسام

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرابا

ثم . . نام .

وتعد قصيدة « بحر للشئيد المر » امتداداً لقصيدة بيروت « فالحبحر الذي يشكل ركناً أساسياً في رؤية الشاعر لبيروت يصبح هنا مركز الاستقطاب الدلالي ، فهو رمز للرحيل والانفصال عن بيروت ، لتحقيق النبوة . لذا جاء البحر في مفتتح القصيدة مرتبطاً بذكرات تاريخية ترفض في وجدان الشاعر ، فأيلول والحريف والبكاء كلها دوال تصب في مجرى واحد هو الرحيل . لذا جاءت عبارة « بحر لأيلول الجديد » حادة قاطعة ، تستدعي الرحيل عن الأردن بعد فترة أيلول الأسود ، وتشهد القصيدة انشطار الوعي . وبشكل فعل الكينونة محسوراً من محاور الاستقطاب الدلالي في النص . كذلك فإن الخطاب هو محور التعبير في القصيدة « المتكلم / المخاطب » وثنائية « المفرد / الجمع » ، وحيث تنقل الشاعر بين الضمائر بشكل يبدو عشوائياً ، الأمر الذي يؤكد ما أومأنا إليه من انشطار الوعي ، فهذه الضمائر جميعها تنبثق عن وعي واحد مشروخ . ولكن هذا الوعي لا يمر عن الذات المفردة وهو لها الخاصة ، بل عن الذات الجماعية . ولهذا يأتي الخطاب مركزاً على الهوية الجماعية ، ولا يأتى التصديق الذي يتتاب الوعي تعبيراً عن أزمة فردية أو فرداً على وضعية ذات بعد ذاتي ، وإنما هو تعبير عن الانفصام بين الذات والآخر على المستوى التاريخي . لهذا تتكرر عبارة :

« كم كنت وحدك » .

والرؤيا في هذه القصيدة تتضمن موقفاً مغايراً للموقف في قصيدة بيروت ، فليس ثمة استشراف للمستقبل ، وإنما استجلاء للتجربة التاريخية ، ودعوة لمجاوزة سلبياتها ، ولهذا جاءت الظاهرة الأسلوبية ذات سمات متميزة ؛ فهي قائمة على المرواحة بين الماضي والأمر ، ولكن الأمر هو السائد ، والأفصال المتعلقة باستثناء المستقبل ، والمتصلة بحرفي ( السين وسوف ) ، محدودة للغاية . ويشتمل الخطاب المسك باللمحة الحاضرة بحضور كثيف داخل القصيدة ؛ وتكتيك الاسترجاع يزخر بالتداعيات المشهدية . وتكرر المقاطع المتحصورة حول النفي ، متمثلة في صيغة « لا » التي تخرج عن كونها أداة نفي لتتحول إلى عقيدة رفض يتسكك بها الشاعر في وجه معطيات المرحلة ( رد فعل مباشر له ) :

بيروت - لا

ظهري أمام البحر أسواراً . . لا

قد أخسر الدنيا ، نعم ،

قد أخسر الكلمات والذكرى

ولكني أقول الآن - لا .

والظرف السائد وهو « الآن » يرمي بثقله في كل اتجاه ، معبراً عن حركة غاضبية تعلن عن موقف ، كذلك يشيع فعل الكينونة منفياً ومثبتاً ، وتقوم تقنية الحوار على الاستجواب . وبين التقرير والسؤال والنفي القاطع والسرود والأمر والتوصيف تتشكل الرؤيا متضمنة جدل الكينونة والغناء ، البقاء والعدم :

فأما أن نكون

ولا نكون

وإذا كان ترأسل الزمان والمكان هو جذر التصوير الفني في القصيدة السابقة ، فإن الزمان في تجلياته خلال المكان هو أساس الصورة فيها . ويعتمد الشاعر تقنية « السيناريو » المشهدية ، التي تتضمن إزاحة مكانية ، ولكن تظل تفصيلات المشهد الواقعي هي الأبرز في تضاريس الصورة وتأتي الإزاحة المكانية المبنية على المحور المجازي الكنائلي وسيلة للتخفيف من حدة اليرور الوصفي الواقعي للمشاهد في بعض المقاطع ، في حين يسيطر هذا المحور على بناء الصورة في مقاطع أخرى ، مخترقاً بالتفصيلات المباشرة الضاحجة بالسخرية .

« يطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح العصفور أهنية مبكرة . يطير جبارنا رفأ الحسام إلى الدخان . يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات ؛ قلبى قطعة من برتقال يابس أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه أهزبه غداً أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية . . إلخ » .

وهذا المقطع يمثل سيطرة الصورة المتقطعة من صميم المشهد الواقعي الحى ، في إطار السرد المحايد ، الذي يتكى على حدة الواقع وحرارته ويتخفف الشاعر من صرامة هذا النقل الحرفي لأبعاد اللوحة ، فيعتمد على الإزاحة المكانية عن المركز ، معتمداً المحور الكنائلي المجازي ، دون أن يغادر حدود المكان أو الزمان :

« يدخل الطيران أفكارى ويقصفها . .

فيقتل تسع عشرة طفلة

يتوقف العصفور عن إنشاده »

وأما الاختراق الساخر للمشاهد ، الذي يعتمد الشاعر من خلاله على تكثيف الإحساس بالفجعة في قوله :

« ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبء الدخان .

ولا جديد لدى المروبة » . . إلخ .

ثم « الآن فالأحوال هادئة تماماً مثلها كانت ، وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى . . إلخ » .

دال ، تبدو فيه صورة الوطن راسخة شاهقة برغم كل شيء .

« وأمي لم تكن إلا لأمي  
خصرها بحر ، ذراعها سحاب يابس  
ونعاسها مطر ونأي » .

وتطفي بعد ذلك تلك النغمة التحذيرية ، حيث يتوسل الشاعر بالاستعارة سبيلاً إلى السخرية حيناً ، وإلى الرمز حيناً آخر : المعابد ، كلاب البحر ، القضاة .. إلخ .

ويأتى الشيد خاتمة طبيعية لإقبال هذه الدائرة اللولبية ، مؤكداً محور الثبات والتحول ، ومناطق هذين القطبين الأساسيين في جدلية الوجود والعدم . لتتحول الظروف وتبديل وتتغير ويبقى شيء واحد سيّداً لكل التحولات ، حاضراً لا ينتابه الغياب :

ماذا تريد ، وأنت سيد روحنا  
ياسيد الكينونة المتحولة ؟

ويقفل الشاعر الباب على تلك الحركة المخاضية التي أروانا إلى أنها مناط التحول في الديوان ، وذلك بتقرير فكرة ثابتة ، تتمرد على إطار الرؤيا الشعرية وتحتويها :

ما أضيق الرحلة  
ما أكبر الفكرة  
ما أصغر الدولة .

والمحور الثالث من محاور الديوان الذي يضم القصائد الثلاث الأخيرة « تأملات سريعة في مدينة قديمة وجهلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط » ، و« كلوا من رغيفي » ، و« يطير الحمام » - كتب في أغلب الظن في المرحلة التي شهدت الفتنة بعد الرحيل عن بيروت ، ولذلك نحس بانكسار في صوت الشاعر ، ويشرح صديق يوسف نبراته ، وتخفى تلك الحوارات المحتشدة بالتحدي والتفاؤل ، وتغيب تلك العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بالمكان ، ويحل محلها الإحساس بالتيه والضيق ، وتكرر لفظة الانكسار مرتبطة بالزمان والمكان ، وتطفي مشاعر اليأس والحزن ، وتخفى تلك الجدلية المارة بين الذات والموضوع ، فتأتي مقاطع القصيدة متمحورة حول ضمير المتكلم ( أنا ، نحن ) ، وتتوارى تلك النزعة المتحدية الممتلئة كبرياء وشمسوخاً ، لقد فقدت الأشياء معانيها ، ولم يعد أمام الشاعر إلا مواجهة الواقع :

علينا أن نفنى لانكسار البحر فينا  
أو لقتلانا على مرأى من البحر  
وأن نرتدى الملح ، وأن نمضي إلى كل الموان  
قبل أن يمتصنا النسيان .

ويتأكد الإحساس بالضيق بالضياع من خلال نفى العلاقة بالمكان ، والرحيل المستمر ، والعدم المتمثل في استخدام اللون « الأبيض » والموت وهاجس الانتهاء . وكل ذلك تنبجس منه ظواهر أسلوبية

وتبرز من خلال هذه اللوحات المشهدية مواقف سياسية ذات طابع مباشر في إطار تقنية يفتح فيها النص انفتاحاً محسوباً على معطيات المرحلة بكل آفاقها .

والمشاهد التي تشكل أساساً لفلسفة التصوير في القصيدة تأتي متواشجة مع البوح السردى والتوصيف المباشر وغير المباشر التمثيلي والكنائسي ، مع استدعاء التاريخي وغير التاريخي ، الاستعماري والخطابي :

« هرايا نحن ، لا أفق يغطيها ولا قبر يوارينا » .

كل ذلك يتم في لغة مزوّجة كثيفة ، لا تدع للقرّاء مجالاً لالتقاط أنفاسه . وتأتي عناوين المقاطع المشهدة دالة على اقتران الزمان بالمكان .

« بيروت / فجراً - بيروت / ظهراً - مساء / فوق بيروت - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً » ويتكرر هذا العنوان كثيراً في دلالة ظاهرة ، كما يعمد الشاعر إلى العبث بالترتيب المؤلف للزمان في حركة مقصودة ، تمنح المشاهد خاصية التدهام .

ويكرر الشاعر عبارة « الشاعر التفتحت قصيدته فماماً » مرات عدة ، معبراً عن مجاوزة الواقع وكثافته لكل أشكال التعبير . ويصبح موت الشاعر هو التعبير للقصيدة أو اللغة الحقيقية للشاعر ، فيذكر اسم سمير درويش ، وجيل حاي الذي ينشد الحرية عن طريق الموت :

« وجيل حاي لا يريد الموت رغماً عنه  
يصلى لموجته الخصوصية  
موت وحرية » .

وتبرز خصوصية المكان غلباً على المرحلة في أقصى فجائتها درامية ، ويتكرر الاسم في تدهامات ملحاح : صبرا فتاة نائمة ؛ صبرا بقايا الكف في جسد قتيل ؛ صبرا ومايش الجنود الراحلون من الجليل ؛ صبرا تغنى نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة ؛ صبرا تغطي صدرها العاري بأغنية الوداع ؛ صبرا ، وصبرا ، وصبرا ، وهكذا في مشاهد صورية متتالية ، تخرج بين المجازي والتمثيل والواقعي .. إلخ .

« وصبرا - لا أحد  
صبرا - هوية عصرنا حتى الأبد .. »

ثم ينتقل من محدودية المكان إلى الوطن العام ، ثم يعود إلى ما بدأ به في حركة دائرية ، بعد هذا المد التصاعدي العنيف في بناء القصيدة ، ليست رؤاه غامطاً أهل لبنان ، مودعاً لهم ، مستحضراً صورة البحر رمز الرحيل ، مقبياً ذلك الحوار بين الذات الجماعية في مسألة حمية بين شطريها المنقسمين من خلال الاستجابات الكثيف المكتظ بالصور مع استحضار الأسطورة - الملحمة و ملحمة الأودية » التي ترمز إلى الرحيل والته . ويظل البحر محوراً تمبيرياً أساسياً في القصيدة . وتسيطر النبرة البوحية الاحترافية ، المطعمة بتلك الاشارات المجتمعات من ألوان التعبير ، في بنية صاعدة مدهشة ، وفي تشكيل أسطوري

### ويصل لينال المغفرة .

وهكذا يرتد الشاعر إلى رؤية عدمية متشائمة ، هي حصاد تأمله الطويل في الواقع المر ، وتحديقه المستمر في الأوضاع البائسة ، التي آلت إليها الثورة بعد الرحيل من بيروت . وتنتهي القصيدة إلى حركة دائرية يبطئ فيها الإيقاع ، ويخفت الاحتدام ، ويصبح البوح الغنائي سيد الموقف ، والمفارقة المكتظة بالسخرية وسيلته وأداته !

وتندرج باقي القصائد في هذا الإطار الشامل المنكفى ، ونحلل المقاطع المعنوية ، التي يطغى عليها المد الغنائي ، محل تلك التوليفة المتكاثفة في قصائده الطويلة ، فيتوارى الدرامي لصالح التأمل والبوحى .

٣

والآن ، بعد هذه الوقفة مع الديوان ، نستطيع أن نتلمس مناحى التفرد والخصوصية في رؤيا الشاعر المتحققة تشكيمياً في نصوصه . وهذه الخصوصية لا تكمن في اصطناع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحدائق ، ولكن في طريقة توظيف هذه الأدوات واستنطاقها . وتركيز الشاعر على اللغة لا يمنحه خاصية التفرد ، لأن الحركة الشعرية الحديثة أولت اللغة جل عنايتها ، ولكن أسلوبه في استغلال الإيجاز الكامنة فيها ، وصياغاته الجديدة المتميزة ، هي مناط هذه الخصوصية .

ولعل من أبرز الخصائص المتميزة للشاعر سيطرة التشبيد بما هو ظاهرة تكتيكية بارزة ، ليس في مقطوعاته القصيرة فحسب ، بل في مطولاته كذلك . وهذه الخاصية ترجع إلى تأثر الشاعر بأسلوب التوراة . وقد سبق أن أوضح هذا في ( مزاميره ) : « وهو يقول عن ذلك » وأنا شخصياً أشعر بأن تأثير اللغة العبرية هل قادم من منطقة بعيدة في التاريخ ، هي منطقة التوراة . أنا لا أحشر التوراة بما هي أثر أدبي ، وإن كنت أرفضها كتعاليم ، لأن فيها فصولاً مفرقة في العنصرية . أما من الناحية الأخرى فنحتوى التوراة على صفحات مشرقة مفرقة في الشعرية والبناء الأسطوري والمحمى » (٣٩) .

كذلك فإن صياغاته اللغوية المعتمدة على إيقاع الحروف ، بتشكيل المادة اللغوية عن طريق إعادة المفردة الواحدة ومشتقاتها في سياق متماثل ، يعتمد على التوليد اللفظي وعلى التقابل والتناقض وتنجير المفارقة والعبث اللفظي والمعادلات التي يُشكلها الشاعر على نسق المعادلات الرياضية ، والجمع بين أشنات الجمع ، وإقامة علاقات جديدة بين المفردات . والتركيز الحاد على الاستعارة المفاجئة والصادمة ، وتكثيف المجاز اللغوي والجمع في الصورة بين الحسيات والمعنويات بمبدأ عن الاستشرافات الباطنية التي نجدها عند أدونيس ، وعن توليد الصور التجريدية المتلاحقة ، فصوره تحمل الخاصية المشهدية المخترقة بالمجاز بشكل يعدها عن الضبابية ، إنه يجمع في الصورة بين طابع التداعي واللفظة التي تحمل من معطيات كلمة واحدة عنصراً هو من صميم المشهد الواقعي ، كما سبق أن أشرت في صلب الدراسة .

وال تكرار (٣٩) اللافت في قصائد الديوان بما هو خاصية لغوية ، لا يتفصل عن تلك الظاهرة البنائية ، التي تأتي في سياق البناء الواعي للتداعيات ، وتعبير عن الاحتدام الداخلي ، وتخدم المد الإيقاعي ؛

واضح ، تتمثل في اللامبالاة التي يوحى بها استخدام الفعل « ليكن » ، وتكراره بكثافة عالية ، وتكرار النفي المتعلق بالمكان « لا شيء يعيد الروح في هذا المكان » ، والإلحاح على ضمير « نحن » ملحوظة ، حيث يسند إليه النفي المتكرر ، والتساؤلات الحائرة ، والصورة التمثيلية التي تصور الحال ، واستخدام الحروف في بدايات المقاطع في إطار من الإسهام المتعمد ، الذي ينسحب على الموقف برمته فيغذى الإحساس بالعدمية والضباب :

« ألف . باء . ياء »

أو الانتقال من البداية إلى الخاتمة كما يوحى ترتيب هذه الحروف :

« ألف . دال ويا »

قد دخلنا

والصورة التمثيلية التي تعتمد على التشبيه موحية بما يشغل الشاعر من محاولة للتأمل :

« كيف كنا نقضم الأرض

كما يقضم طفل حبة الخوخ

ويرميها كما يرمى المساء

في ثياب الزانية »

والصور المشهدية التخيلية في تتابع تراكمي . كذلك تكرار عبارة « ما شأن أنا » ، واستحضار الأساطير الإغريقية المرتبطة بالبحر ، بإيماء موحية « البحر الذي أغرق الإغريق » والانشغال في توصيف المكان والبحر . أما المكان الذي ينخرط في توصيفه في تكرار مقصود فينبئ عن توفيق إلى الارتباط بهذا المكان الذي يتناهى بعد الرحيل :

المكان الرائحة / المكان الشهوات الجارحة / المكان المرض الأول

المكان الفاتحة / المكان السنة الأولى / المكان الشيء في رحلته متى إلى .

المكان الأرض والتاريخ / لا شيء يضيء الاسم في هذا المكان .

وهو إذ يفرغ المكان من دلالاته كلها يعرج على البحر رمز الرحيل ، في محاولة لشحنه بدلالات الضباب . ولهذا يتحول البحر إلى دال رئيس في القصيدة ، يتمتع بحضور كثيف ، وإذ تساوى الأمكنة ، ويصبح البحر رمزاً للضباب ، يصبح الزمن صنو الفناء :

حين نعتاد الرحيل مرة

نصبح كل الأزمنة

لحظة للقتل .

وتبرز النزعة الانتقادية التي تسمى إلى الحدث الواقعي في مأساويته . يتمثل ذلك في تكرار الشاعر لعبارة : « نحن ما نحن عليه » ، وفي قوله :

« نحن من صرنا ... لمن ؟

فارس يغمد في صدر أخيه خنجرأ باسم الوطن

« قالت امرأة لجندى قبيح الوجه :

خذنى للركام وفضى

لأصير أحلى »

وأما التناص في الديوان فيظهر بأشكال متعددة ، حيث يتقاطع مع الاستدعاء الأسطوري والتضمين ، والاستشهاد ، وتفجير السياق باللمحة الساخرة ، وتعميق التناقض ، وهذا التناص يأتي بشكل مقتطفات نصية يُعبث بسياقها لتشحن التوتر أو تفجر السخرية « أبطلا ظمى ، وساق غزالة » ، أو في شكل مقطع يتردد كالتزام بين الحين والآخر ، مختزلاً دلالات متعددة « ليت الفنى حجر » ، أو في سياق النشيد ، تكثيفا للسمة الطقسية فيه .

ولعل طريقة توظيف الاستفهام في شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عنده ؛ فالأسئلة المتراكمة والمتلاحقة في قصائد الديوان ليست مجرد تعبير عن الدهشة أو الاستنكار ، أو مجرد استنفاذ للقصيدة من أصفاد الوتيرة الواحدة ؛ أو مصادرة الظلال الهادئة التي تثيرها الصورة ، بل هي سمة أساسية في تقنية التدهاش ، توظف بأشكال متعددة . ويجمع الشاعر بين مختلف أشكال الاستفهام في توظيفات متعددة ؛ « فهو رفض لثبات الأشياء ؛ وهو سمة تناقضية ؛ وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال ؛ فالسؤال في أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مبددة من العالم والأشياء ؛ وهو مجاوزة لإجابات قديمة سهلة ؛ وهو ينقل المتلقي من حالة الهدوء والاعلمتتان إلى حالة الإثارة والشك في تماسك الأشياء . ويأتي السؤال مبطناً بالسخرية والاستفهام ، وبديلاً من الإجابة وغموض الواقع وتداخله وتعقده . والسؤال إجابة موحية متعددة السطوح »<sup>(١٠)</sup> .

وتتجلى خصوصية التشكيل عند محمود درويش في نسجه للحدث على محوري الغياب والحضور ، والإظلام والإضاءة ، حيث ينثر جزئياته ويشتتها فلا تبدو ذات سياق متصل ، ثم يخترقها بالصور والنشيد والحوار والنثرات غير المتجانسة ؛ إذ يعمد إلى تغييب المتن الحديث وتفشيته ومجاوزته ، ثم العمل على تركيز إشاراته وضمها إلى عناصر تقريرية وخطابية ، وغنائية وهذا التكتيك قديم في دواوينه السابقة . وقد أشار إليه أكثر من دارس ، ولكن الجديده في هذا الديوان هو نسج الحدث من خلال التفصيلات المشهدة والمجدته ، ثم

تغييبه في لغة من التوليفات المتعددة ، التي تشكل القوام الملحمي لقصائده .

وبعد ، فإنه ليس بمقدور المدارس المحكوم بحيز محدد أن يلم بخصائص الرؤيا والتشكيل عند شاعر كمحمود درويش ، ولكنها الحفوط الظاهرة في النسيج الكل ، حاولت الإشارة إليها من خلال الدراسة النصية ، ثم تركيزها في ختامها ؛ فعالم درويش من الاتساع بحيث يحتاج إلى توفّر ودأب لا نهيئه المساحة المقررة ، ولا الوقت المتاح .

ونمنح النشيد سمته الطقسية . وليس من شك في أن التكرار عند محمود درويش ، فضلاً عن كونه أداة إيقاعية متميزة ، يحقق خاصية الانخراط في الحلوى والاستبطان ، وتكثيف الصور في بؤرة دلالية واحدة ، يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ، ملحّة على إيماء مقصود ، مفجّرة لها في دائرة إيمائية واسعة . والصور لدى محمود درويش ذات تراكم ( ضدية وتفاعلية وتوالدية ) ؛ بمعنى أنها تحتوي على عناصر متضادة في سياق متناقض ، يرمي إلى هذه الطبيعة الظرفية السائدة في المرحلة ، وتتفاعل عناصر الصورة لتفرض ظلالاً إيمائية ممتدة ، وتتأمل عبر التكرار ، منحدر من صلب المشهد . وإن ما تراءى للبعض من أن قصيدة « بحر للنشيد المر » تشتمل على صور مكرورة لها نظائرها في شعر نزار قباني ومظفر النواب وسعيد عقل وأحمد فؤاد نجم إنما ناجم عن الطبيعة التوالدية التي تتسم بها الصورة ويحققها التكرار .

ويتضمن استخدام الأسطورة لدى محمود درويش تنويعات متعددة ، نسهم في فتح النص على آفاق إيمائية رحبة ، ويتم ذلك بأشكال متعددة ، كترديد نص طقوس تتضمنه الأسطورة الأصلية ، على نحو ما أشرت إليه فيما يتعلق بأسطورة أوزيريس ، وذلك بعد تحريف هذا النص بما يتناسب والسياق الكل للقصيدة : تجمع واجمع الساعد ؛ أو الإشارة المبهمة ، كما هي الحال بالنسبة للمحمة الأوديسا ، التي أشار إليها الشاعر كثيراً في هذا الديوان ، لعلقتها بالتيه والرحيل . وقد تنوعت إشاراته أيضاً ، فكان يذكرها بالاسم حيناً ، وحيناً آخر يرمي إليها على نحو خفى ، وأحياناً يصنع أسطوره الخاصة عن طريق تضخيم النسب ، وتكبير الحجم ، وشحذها بعناصر أسطورية ، وأحياناً بتوسيع رقعة الكناية ، كما يتضح من استخدامه لأسطورة الفجر ، أو بشحن التفصيلات المتناثرة بموضات أسطورية ، أو بتقرير المعنى الذي توحى به الأسطورة الأصلية « وسيلدون ، ويكبرون ، ويقتلون ، ويولدون » ؛ مع فرش الإيماء الأسطوري في أبعاد متعددة الظلال ، ومن خلال الصورة التي يبنينا أسطورياً ، تتحرك العناصر حركة حرة ، تحمل ملامح أسطورية « بحر صاعد نحو الجبال / غزالة مذهوبة بجناح دوري . . » إلخ .

واستدعاء الشخصيات لدى محمود درويش لا يقتصر على التاريخية منها ، بل يتسع ليشمل المعاصرة الأدبية والسياسية والأسطورية ، العربية والأجنبية ، والأحياء والأموات . وتأتي هذه الشخصيات لتنشر ظلالاً من التوتر يحقن النصوص بمدلولات جديدة ذات طابع مفارقة ، يؤكد السمة الدرامية .

واستخدام الصورة الشبكية الجنسية لدى درويش إنما جاء ليعمق المفارقة ؛ فالجنس قرين الحياة ؛ ولهذا فإنه يأتي في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، والموت والحياة :

« لولا سهيل الجنس في ساقيك يا « جيم » الجنون

والموت يأتي بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى » .

وتأتي الصورة الشبكية مؤكدة للفاجعة ، ومكثفة لأجواء الرعب المأساوي ، الذي يكتنف كل شيء ، ويجمع بين الاشتات المتناقضة ، التي تسم المرحلة برمتها :

## الهوامش

مراجعة ديوانه ، أباريق مهشمة ، ودراسة إحسان عباس عن الشاعر المنشورة في كتابه : من الذي سرق النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة ١٩٨٠ ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤) محمود درويش : أنقلونا من هذا الشعر ، مجلة الكرمل ، العدد السادس .

(١٥) عبد الرحمن الكيالي : الشعر العربي الفلسطيني في نكبة فلسطين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ سنة ١٩٧٥ ، ص ١٥٧ .

(١٦) محمود درويش : كلمة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين في تكريم أبي سلمى بعد حصوله على جائزة اللونس المنشورة في كتاب « أبو سلمى - زيتونة فلسطين » ، الصادر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ( د . ت ) ، بيروت ص ٤١ .

(١٧) المرجع السابق

(١٨) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سنة ١٩٨٠ ص ٣٢ وما بعدها .

(١٩) أشار إلى ذلك الشاعر عز الدين المناصرة في لقاء أجرته معه في تونس مجلة البعثة السعودية ونشر في العدد ٧٨٥ بتاريخ ١١ يناير سنة ١٩٨٤ .

(٢٠) إحسان عباس : من الذي سرق النار ( مرجع سابق ) .

(٢١) من دراسة للشاعر إبراهيم أبي سنة ، منشورة في « الشرق الأوسط » تحت عنوان « من قلعة الرخام إلى قلعة اللغة » ، وهي دراسة لديوانه الأخير « أغنية » ، هي أغنية .

« الشرق الأوسط » بتاريخ الثلاثاء ١٠/٧/١٩٨٦ ، ص ٩ .

(٢٢) مرشد البرغوثي « أنا أبي ولا غي » ، مجلة البلاد ، العدد ١٢٨ ، الأربعاء ٢١ - ٢٨ أيار (مايو) سنة ١٩٨٧ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٢٣) للشاعر أحمد ريان مقالة منشورة في مجلة كتابات البحرينية ، تحت عنوان « مدخل لقراءة الشعر الحر (نظرة جالية) » ، تتحدث عن البناء في القصيدة الحديثة بشكل موسع يمكن مراجعته في مجلة كتابات ، الخامسة ، البحرين . وقد تحدث الدكتور عز الدين إسماعيل عن أشكال البناء المختلفة في القصيدة الحديثة في كتابه الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر) دار الكتاب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ . ونازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر بيروت ط ٤ سنة ١٩٧٤ .

(٢٤) لتعرف مزيداً من خصائص الشعر الفلسطيني في المنفى يمكن مراجعة : إبراهيم خليل : الشعر المعاصر في الأردن (دراسات نقدية) ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان سنة ١٩٧٥ ، من ص ٣٣ إلى ص ٨٥ .

(٢٥) ربحا حوض : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة ١٩٧٩ ص ٤٧ .

(٢٦) من حوار أجرته مع الشاعر مجلة المجلة التي تصدر من لندن في العدد ٣١٤ ، الأربعاء ١٢ فبراير سنة ١٩٨٦ ص ٤٥ .

(٢٧) مجلة الجليل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٤ وما بعدها .

(٢٨) المرجع السابق ص ٧٥ .

(٢٩) مجلة المجلة ، العدد ٣١٤ ، الأربعاء ١٢ فبراير سنة ١٩٨٦ .

(٣٠) مجلة الجليل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢ ص ٧٣ .

(٣١) مجلة كل العرب (حديث أجراه مع درويش شربل داغر) العدد رقم ٢٣١ .

(٣٢) نفسه .

(٣٣) إلياس خوري - الذاكرة المفقودة .

نقلاً عن خالدة سعيد «الحداثة أو عقدة جلجاش» ، مجلة مواقف ، العدد ٥١/٥٢ صيف وخريف سنة ١٩٨٤ ص ٣٩ .

(٣٤) جابر عصفور : معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع سبتمبر ١٩٨٤ ص ٥٠ .

(٣٥) أشار كمال أبو ديب إلى أن النص في قصيدة الخبز لا يقدم توالداً diachronic ، وأن النص يفتت الحدث أولاً ، يفتت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى نثرات منفردة ، ثم يقوم بوضع النثرات تزامنياً في بؤرة وهي خارجة عن الحدث . من مقالة بعنوان «الحداثة/السلطة/النص» فصول ، «الحداثة في اللغة والأدب» ، الجزء الأول المجلد الرابع ، العدد الثالث يونية سنة ١٩٨٤ .

(١) محمود درويش ، حصار لدالح البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن سنة ١٩٨٦ ، ويقع الديوان في مائتين وثلاثين صفحة ، ويحتوي على أربع عشرة قصيدة .

(٢) راجع : عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٧٣ ومدخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة سنة ١٩٧٨ .

(٣) عز الدين إسماعيل ، التعبير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ( د . ت ) ص ٥٧ .

(٤) من موضوعات الشعر منذ القدم اعتبار الشاعر وصفاً في حالة انجذاب نصفي ، لذلك فإنه يرى ما لا يراه غيره ، وكثير من الشعر الأخلاقي في المصور الوسطى الأوروبية كان يصاغ في شكل رؤيا يراها الشاعر . وكانت الرؤيا بمثابة إطار اصطلاحى للشعر في فرنسا وإنجلترا عند التصدي لمعالجة الحب الرفيع . والرؤيا الصادقة أول طريق لكشف الغيب ، وهنا نشأت نظرية الأحلام التي قال بها المشككون والفلاسفة .

راجع : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت سنة ١٩٧٩ مادة ( رؤيا ) والموسوعة العربية الميسرة ، ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٩٠٣ .

وجاء في لسان العرب أن الرؤيا النظر بالعين والقلب ، وكذلك في الغاموس المحيط ، وتاج العروس (فصل الرأه باب الواو) .

ويرى سيد قطب في ظلال القرآن أن حواجز الزمان والمكان هي التي تحول بين المخلوق البشري ورؤية ما نسميه الماضي والمستقبل أو الحاضر المحجوب ، إذ يحجب عنا عامل الزمان ، كما يحجب الحاضر البعيد عنا عامل المكان ، وأن حاسة ما في الإنسان لا تعرف لها كلها ، تستيقظ أو تنسى في بعض الأحيان ، فيغلب على حاجز الزمان ، وترى ما وراءه في صورة مبهمه ، ليست علماً ولكنها استشفاف ، كالذي يقع في البقعة لبعض الناس ، وفي الرؤيا ، فيغلب على حاجز المكان أو حاجز الزمان أو هما معاً في بعض الأحيان .

سيد قطب - في ظلال القرآن - ٤ ، دار الشروق ، سنة ١٩٧٢ .

(٥) صلاح عبد الصبور : تهربى في الشعر ، فصول أكتوبر سنة ١٩٨١ ص ١٨ .

(٦) في حوار أجراه مفيد فوزي مع الشاعر . مجلة الدوحة ، قطر ، العدد ١٢٠ ديسمبر كانون الأول سنة ١٩٨٥ ص ٥ .

(٧) محمود درويش : أنقلونا من هذا الحب القاسي ، مجلة الآداب ، بيروت آب سنة ١٩٩٩ ص ٥ .

(٨) سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر - الرؤيا والموقف ، مجلة الأنشام العراقية ، بغداد ، العدد السادس ، حزيران سنة ١٩٨٦ ، ص ١١ .

(٩) محمود درويش ، مجلة الآداب في أيلول سنة ١٩٧٠ .

(١٠) محمود أمين العالم : وقائع الندوة التي عقدت في أثينا القاهرة مساء الثلاثاء الأخير من شهر أبريل سنة ١٩٨٧ حول ديوان الشاعر عفيفي مطر « أنت واحدها . » وهي أحضانك انتشرت ، واشترك فيها محمود العالم وعبد المنعم تليمة وصبري حافظ وقد نشرت وقائع هذه الندوة في اليوم الثقافي ( العدد ٥١٠٥ ) ، الدمام ، المملكة العربية السعودية ، بتاريخ ٧ يونية سنة ١٩٨٧ .

(١١) راجع : عبد العزيز المالح ، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) ، دار الآداب البيروتية ، ط ١ سنة ١٩٨٥ ص ٧٠ .

(١٢) فيما يتعلق بمقولة الحلم المتحرك راجع : منير العكش . أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( د . ت ) ، بيروت ، ص ١٢ ، ١٥ وما بعدها .

(١٣) لمزيد من تعرف نزعة البيان التصويرية وتأثيره بأصحاب هذه المدرسة يمكن

(٣٨) يرى الشاعر عز الدين المناصرة أن محمود درويش قد تأثر في قصيدته «مديح الظل العال» بهجائيات مظفر النواب ونزار قباني للواقع العربي المعاصر ،

ومن الواضح أن محمود درويش قد صاغ هذه الهجائيات بأسلوب أكثر خفاءً وتميزاً هل نحو يجعلنا نختلف مع الشاعر في توصيفه لشكل هذه التأثير .

(٣٩) استعرض شبيب السيد أهم أغراض التكرار في الشعر العربي الحديث ،

ولكنه لم يده. من لشعر محمود درويش وكثير مما ذكر ورد في شعر درويش بالإضافة إلى ألوان من التوظيفات لم يذكرها ، وقد أشرت إليها في صلب

الدراسة «التكرار في الشعر الحديث» مجلة إبداع ، القاهرة ، يونيو سنة ١٩٨٤ .

(٤٠) استوفى عبد . بدوي ألوان التوظيف المختلفة للاستفهام ، مستعرضاً لها في

شبه استقصاء ، وذلك في أثناء دراسته لديوان الشاعر الفلسطيني أحمد

دحبور ، في مقاله المنشور في العدد الخاص بقضايا الشعر العربي ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو سنة ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٣ .

(٣٦) جابر عصفور : أئمة الشعر المعاصر ، فصول المجلد الأول ، العدد الأول ، ص ١٢٣ - ١٤٨ .

(٣٧) يقول الشاعر عن بيروت في لقاء معه أجرتة مجلة الجبل :

«جزء كبير من أبناء جبلنا تم تكوينه سيكولوجياً وثقافياً في بيروت . ولذلك فإن التعامل العاطفي مع بيروت ليس تعاملاً عادياً . . لكن أكثر ما يثيرني حتى الآن من بيروت في هذه المرحلة هو مجرد اسم بيروت ؛ لأنني أشعر أن هذا الاسم الآن هو سكن يشقى إلى نصفين ، ويرى إلى الشارع بجزء من حياته العامة كشخص ينتمى إلى الثورة الفلسطينية بكل مراحل تطورها ، وكشاعر أيضاً قدم أحسن ما في عمره وأنتج أحسن ما أنتجه في بيروت . ويقدر كبير بفضلها أيضاً ، لأن بيروت من المدن القليلة الموحية بالمشهد ومن صعوبة الكلام عن بيروت هو عدم قابليتها للتفسير ، وكثيراً ما

مدينة خامضة لا يعرف أحد لماذا يحبها . بيروت ستبقى عمراً صديلاً في التأتأة عن جمالها الغامض ، وعن وجمها ، دون أن نعرف لماذا أحبها . ولماذا أحبنا ؛ نحررنا فيها ونحررت فيها . مجلة الجبل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ .



الحلم والكيمياء والكتابة

قراءة في ديوان

”أنت واحد ها

وهي أعضاؤك انتثرن“

للشاعر محمد عفيفي مطر

شاكراً عبد الحميد

ربما كان الشعر هو أكثر الأشكال الأدبية إمكانية في التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية ؛ وربما كان هو الوسيلة الأكثر فاعلية في التعبير عن الأحلام والانفعالات والمواجس في وهي الإنسان ولا وعيه، وعن تاريخ هذا الوعي أو اللاوعي ، الذي يتخلق في أعماق النفس الإنسانية خلال تفاعلها مع الحياة . إن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسمى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ؛ وهذه الأشكال تحمل الطاقات التي تكون كامنة عند المستوى الأصغر من الوعي ، ويتم التعبير عنها بما هي صور وأنماط رمزية للرؤى والنشاط السلوكي . إنها تبدأ عند المستوى الداخلي ، مستوى الحلم ، ثم تتحرك خارجة منه ، لتتخذ شكل النشاط الخارجي<sup>(١)</sup> .

إن الشعر هنا - مثلاً - يصبح هو التعبير الخارجي الذي يحاول أن يتفق مع الدافع الداخلي للنمو والتغير والتحقق . ومع دوافع الشاعر المختلفة . إن الشاعر المبدع يتحرك هنا في حرية بين عالمه الداخلي وعالمه الخارجي ، كما أنه يكون قادراً على تحويل عالمه الداخلي إلى أعمال خارجية متبلورة وصلبة وراسخة ، ثم إنه يستطيع أن يخرج من شروط التبلور والصلابة والرسوخ الخارجية ، التي قد تحد من حريته إلى حين ، وأن يعود معانقاً عالمه الباطن ، مستكشفاً إياه مرة أخرى ، وهكذا في حركة دينامية دائمة ومتجددة . إزاء عالم يتسم بالخصوبة والثراء ، مثل عالم محمد عفيفي مطر الشعري ، يجد المرء لزماً عليه أن يجدد المنطلقات الأساسية التي سوف يتكئ عليها وهو يتحدث عن هذا العالم الشعري ، حتى لا يضيع في خضم هذا البحر الشعري المتلاطم الهائج العنيف ، ولا تفوح أقدامه في رماله المتحركة . وفي البداية سوف نحدد المكونات التي نعتقد أنها تشكل أهم معالم رؤية هذا الشاعر الشعرية في هذا الديوان الذي نتحدث عنه ، وفي كثير من أعماله الأخرى والمحاور الأساسية لعالمه ، على النحو التالي :

١ - محور الحلم وما يرتبط به من رؤى وتصورات وخلفيات ثقافية إشراقية في المقام الأول ، تمتد بجذورها فتضرب في أعماق الأفكار الهرمسية الفرعونية القديمة والإغريقية والأفلاطونية المحدثة والتصوف الإسلامي ، وبصفة خاصة أفكار ابن عربي والنقري والسهروودي والحلاج وغيرهم ، وكذلك الغنوصية العرفانية المسيحية ، أو - باختصار - نظرية الفيض بتجلياتها وصورها المختلفة .

٢ - محور السيمياء العربية ، أو الكيمياء القديمة ، أو نظرية تحويل المعادن الأدنى إلى معادن نادرة نفيسة ؛ هذه النزعة التي تتجلى في كتابات اخسن بن الهيثم ، وجابر بن حيان ، وخالد بن يزيد ،

\* محمد عفيفي مطر : أنت واحد ها وهي أعضاؤك انتثرن . العراق ، ١٩٨٦ .

وجعفر الصادق ، وغيرهم . لهذا التراث أبعاده الفلسفية والنفسية ، كما أن له ارتباطاته الشديدة بعالم الحلم وبعالم الشعر ، وله - كذلك - جذوره وارتباطاته بالفلسفة الطبيعية اليونانية القديمة ، وبالسيمياء العربية ؛ وهو ما ستحاول هذه الدراسة توضيحه .

٣ - محور الكتابة الخاص بعالم يتجاوز حدود الحروف والأصوات ليصل إلى مشارف الفكر والعقيدة ، ويجاوزها إلى عوالم الوجودات والسلوك ، ثم التأثير الواضح الكبير في التاريخ الخاص والعام .

٤ - محور الواقع (الحاضر) ومحور التاريخ التراثي (الماضي) ، وارتباط هذين المحورين بما هو قادم (المستقبل) ، وكذلك



وبدأ من ديوانه «من دفتر الصمت» ١٩٦٨ حتى ديوانه الأخير الذي تحدث عنه ١٩٨٦<sup>(٥)</sup> ، وكذلك في الأعمال الشعرية المختلفة التي لم تجمع بعد في شكل دواوين - عبر كل هذه الأعمال كان الحلم ، سواء كان حلم يقظة أو حلم نوم أو حلم رمزيا إنسانيا قوميا خاصا بأمال مفتقدة يرغبى تحقيقها ، هو أحد المحاور الأساسية لعالم هذا الشاعر . لكن الحلم في ديوان «أنت وأحد» وهي أعشاذك انتشرت ، لا يأخذ شكل البارقة أو التهويم أو اللوحة السريعة ، أو أحد مكونات اللوحة (كما كان يحدث في أغلب الأحيان في كثير من قصائد الدواوين السابقة على هذا الديوان) . إنه يتحول هنا ، وفي حالات كثيرة ، إلى لوحة مكتملة ، أرفصة مكتملة ، أو مشهد كامل التفصيلات ، يسترلى على إطار القصيدة كله ، ويسيطر على ما عداه . إن الحلم هنا يكون له وجوده المستتر المضمحل الضمني في النصف الأول من الديوان ، ثم يكون له وجوده الواضح المعلن الصريح في النصف الثاني من الديوان . ومن هنا يصنع الشاعر للنصف الثاني من الديوان عنوانا لافتا هو «أول الحلم آخر الحلم» . وخلال ذلك يكون فعل الحلم مشابها لفعل الحياة ولكل أنشطة الحياة الدورية التي تمر عبر دورة التمهيد للإحياء فالتمهيج فالخمود . الحلم له دورة ذات حلقات من الطفولة فالتمهيج فالخمود والنهاية ؛ وكذلك فعل الحياة : طفولة فهاجرة فرجولة فكهولة ؛ وكذلك أفعال الحب والجنس والحرب والإحتراف ونشاط الكتابة الإبداعية وكل الأنشطة الصهرية التحويلية المشابهة . ومن هذا العنوان نطلق الآن فتحدث عن المكونات الأساسية المتفاعلة لمشهد الحلم : أول الحلم أو الطفولة - الحلم ذاته أو تفجره - آخر الحلم ؛

#### ١ - ١ طقوس ولادة الحلم

أول الحلم عادة هو وقت الغروب ، عند هجوع الكائنات ، وانتهاء العمل . والعودة إلى البيت ، ودخول الشمس في مكمنها ، وهجرة الطيور اليومية عائدة إلى أوكارها ، وظهور الأصوات الليلية وغياب الأصوات النهارية . ومع صعوبة الفصل بين مكونات الحلم المختلفة ، من حيث بداياته الممهدة له ، وحالاته ، ثم ختامه ونهاياته ، فإن الاهتمام ببداية الحلم ونهايته هنا ليس اهتماما مباشرا بالحلم في ذاته ؛ إنه اهتمام بالحالة المولدة له ، السابقة عليه (بدايات الحلم) ، ثم اهتمام بالحالة التالية له ، المناقضة لطبيعته ، المعاكسة لجوهره ، لكنها الكاشفة لحالاته ، والمظهرة لآلقاته . وهذه العوامل غير منفصلة ، خصوصا في الأعمال الإبداعية السريالية أو الحلمية ؛ فكما وأن الحلم يحتوي على بقايا نهارية ، فإن الواقع يحتوي أيضا على بقايا ليلية ؛ على عناصر آتية من الحلم ، يحاول السرياليون تفصيلها وتكميلها في حالة اليقظة<sup>(٦)</sup> .

وأعلنت ميشال الإقامة بالرحيل هي الجملة الشعرية الأولى في الديوان ؛ وهي الجملة التي يمكن أن تكون كاشفة لكثير مما سيأتى بعدها ، فالشاعر أعلن ميشال إقامته من خلال رحيله ؛ فإقامته تتم من خلال رحيله .

إن الرحيل هنا قد يعنى السفر في رحلة البحث عن الذات وعن المعرفة ، وقد يعنى الحركة من موضع إلى آخر ، وقد يعنى مفارقة عالم الحواس إلى عالم الرؤى والنوم والأحلام ؛ ذلك العالم الذى ارتحل الشاعر إليه ، مقسما على ولاته له ، والتزامه به ، وإقامته فيه . وخلال

ارتباط هذا المحور في مجمله بالمحاور الثلاثة السابقة (الحلم - السيمياء - الكتابة) .

\*\*\*

كثيرا ما اهتم عفيفى مطر بالإغراب والغموض . وقد وصفت الناقدة «فريال غزل» شعر مطر بأنه «يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعرى العربى» ؛ لكنها أضافت أن «الغموض بالنسبة للشعر ، كالشعر بالنسبة للغة» ؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية تسم بالغموض . ونحن لا نطرحها جانبا ، ولا نسقطها من حسابنا ، لأنها غامضة ؛ فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائدة<sup>(٧)</sup> . هنا لم ننظر الناقدة إلى غموض شعر عفيفى مطر بوصفه حيا أو أزمة تتعلق به ، بل بوصفه مشكلة خاصة بالقراءة ؛ الشعر هنا نص مقدس جامع بالرموز ، مؤثر بالإحياءات ؛ وعمل الناقد أو القارى فك مغاليقه حتى يتواصل معه . وقد وصف الناقد «عل حشرى زايد» «عفيفى مطر» بأنه واحد من الشعراء الذين تشبع في شعرهم ظاهرة الغموض بشكل خطير ، واتهم الشاعر خلال نقده لقصيدة «الحصان والجبل» من ديوان «رسوم على قشرة الليل» بأنه مفتون «افتانا كبيرا بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض ، دون أن يكون في القصيدة خط شعورى أو فكرى من الأساس» . وشعور الناقد بصعوبة حل بعض رموز القصيدة وصورها جعله يتهم صاحبها بتكديس الصور ومراكمتها ، ويتهم القصيدة بالغموض واستغراق الإحياءات «بحيث يخرج القارىء من قراءته لها خالى الفاض ، مما يزيد من اتساع الفجوة بين القصيدة العربية الحديثة وقراءها»<sup>(٨)</sup> .

وأنا اعتقد أن عفيفى مطر ليس شاعرا سهلا ، لكنه ليس غامضا في الوقت نفسه . وصعوبته - وليس غموضه - نابعة من فقداننا الكثير من مفاتيحه . والمهم هنا هو أن نضع أيدينا على بعض مداخل حاله الخاص ، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والقدرة على التصور البصرى ، حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر في عالم هذا الشاعر ، وأن نتوافر في أيدينا معرفة تراثية تتناسب مع العمق التراثى الكبير له ؛ فالحقيقة «أن الذين يتهمون عفيفى مطر بالغموض يدلون إلى حاله عبر أبواب غير باب هذا العالم الشعرى ، وبمقاييس غير مقاييسه ؛ إنهم يريدون أن يطلبوا عليه المقولات المدرسية الجامدة ، ويتزعجون عندما يتأهى شعره على الانصياع لها»<sup>(٩)</sup> .

صور عفيفى مطر الشعرية مركبة ، لكنها قابلة للحل ؛ وعالمه الشعرى عميق ، لكنه قابل لسبر غوره ، على الرغم من الصعوبات المتمثلة في تركيب الصور عنده ، وتراثية المفردات وأشكال المجاز المختلفة . إن عفيفى مطر في شعره بشكل عام ، وفي هذا الديوان بشكل خاص ، يشبه «يانوس» Janus إله البوابات والبدايات عند الرومان ، الذى ينظر بعينين يقظة في اتجاهين : إلى الداخل وإلى الخارج . إنه ينظر بعين يقظة إلى عالم اليقظة وعالم النوم . واعتقد أن كل أديب مبدع في الحقول الإبداعية المختلفة هو «يانوس» ما ، بطريقة أو بأخرى . والأنا فلنبدأ تحليلنا من خلال تتبعنا لحضور العناصر والمكونات الخاصة بالمحاور الرئيسية التى حددناها لأنفسنا داخل هذا الديوان .

#### ١ - ٢ عوالم من الأحلام :

عبر دواوين عفيفى مطر الشعرية التسعة التى ظهرت حتى الآن ،

هذا الرحيل يكون النوم صحوا ، والصحو نوما ، والإغفاءة يقظة ، واليقظة إغفاءة ، فالتناس نيام ، فإذا ماتوا انتبهوا . وهذا هو الموت الأصغر ، النوم الأصغر ، الحلم الأصغر ، الجنة الصغرى ، اليقظة الصغرى . إنه عالم أخروي يوجد دنسها في مواجهة ومقابلة لعالم العذاب والحمران والفقد والضيق والموت وتبدد الأحلام . الشاعر يعلن ميثاق إقامته . والميثاق يرتبط بالقسم ، ويرتبط في الإسلام بالحجر الأسود ، ويرتبط أيضا بالبحث عن الوحدة والوجود الحق ، والابتعاد عن فوضى التششت والانهيار :

هذى سويحات من النوم السخى  
أذيب أعضائي بصمت جلالها المكتوب  
أقرأ ما تحلى من دمي في سرها الرواغ بين  
حُلُوهُ في المد أنساباً وفيضاً من سلالات أنا  
بده البداية في أبوتها ،

وبين الوحد باليقات في أمشاج ما في الأرض .

قصيدة (موت ما لوقت ما ..)

هذه هي سويحات (ساعات ليلية قليلة) من النوم السخى الكريم الباذخ بالأحلام ، في مقابل ساعات النهار الصهرية المجنبة الفارغة ، هذه ساعات تدوب فيها الأعضاء وتتفكك وتتحل لتحرك حرة في عوالم النوم والأحلام ، في مقابل ساعات هزاية تتوتر فيها الأعضاء وتتأزم وتنعصب وتنشد . هنا يكون الشاعر في حضرة النوم الجليل يقرأ سيرته الأولى ، سيرته العامة ، سيرة آبائه وأجداده وسلالاته ، وسيرة أنبيائه ، في حالات المجد والعلو وامتطاء الصهوات ، والاندفاع والجروح والافتحام ، وفيض السلالات والحركها وانتشارها ، ثم سكوبها وصمتها الذي كان يحمل في باطنه علامات تأهبها واستعدادها لمواصلة حركتها وتقدمها ، ووعدا بميلاد يتخلق أمشاجا في باطن الأرض ، وهو الذي أصبح بعد ذلك صورة منالفة معاكسة لما كان . وفي كثير من القصائد يمدد الشاعر المساحة المضيئة التي سيحتلها المشهد الحلمى الليل بمشهد ختامى للنهار الأفل :

ضُمَّتُ الحَقُولُ رَكْبَتَيْهَا وَلَمَّتِ الثَّعَالَيْنِ

سَلام ظَلامِي بِتَكْوَمُ قَشَا نَاهِيَا وَزَهَبَا

وَالثَّيْرَانُ أَهْفَتُ وَاقِفَةً تَتَكَسَّرُ أَنْجَمُ اللَّيْلِ فِي

حَدَقَاتِهَا الْفُسُفُورِيَّةُ الْغَائِبَةِ

سَلام قَنَاعٍ مِنْ لَيْلٍ رَحِيمٍ

نَامَ النِّصْفُ الْهَالِكُ وَلَمْ يَسْتَيْقِظْ النِّصْفُ الْحَيُّ

وَحَلَّتِ الْأَرْضُ مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ

فَإِذَا قُضِيَتْ صَلَاةُ الْعَتَمَةِ وَأَقْبَلَتْ مَلَائِكَةُ الْحَلَمِ

وَأَشْرَقَ النَّوْمُ بِنُورِ شَمْسِهِ الْخَضِرَاءِ

وَأَيَّتُهُ الْمُبْصَرَةُ

فَبَرَحِمَةٍ مِنْهُ خَلَعْتُ أَعْضَاءَ النَّهَارِ وَفَتَحْتُ فِي

النِّصْفِ الْهَالِكِ نَائِلَةً وَالتَّفَتُّ بِالنِّصْفِ الْحَيِّ

وَقَامَتْ قِيَامَةُ الرُّؤْيَا .

من قصيدة (قراءة)

هذه حالة تمهيد للدخول في الحلم . وهنا يرقب الشاعر المشهد الخارجى لمكانه الداخلى ، إنه في قريته يرقب الأفق المحيط بالحقول وقد غابت الشمس بنورها النهارى الأصفر وضوئها الشففى الأحمر ، حيث يتحول أفق الحقول في الظلام إلى ركبتين مضمومتين ، لأنه في النهار يكون كالساقين الممدودتين . وعندما تجيء الظلمة تتحول الحقول ذات الضفتين ، أى التى يمكن أن نرى شمالها وجنوبها ، شرقها وغربها ، إلى مكان أحادى البعد ، لأن الضوء الذى كان يكشف جوانبها المختلفة في النهار قد سحب منها بفعل غياب الشمس ، فإذا هي تتحول إلى مكان واحد كان ممتدا في النهار كالساق المائلة ، ثم تقلص وانطوى بمجىء الليل . وهذا التقلص والانطواء ليسا خاصين بالجوانب الهندسية الفراغية للمكان فحسب ، بل هما خاصان أيضا بما يحمله المكان من حركة وروية وعمل واحتكاك وتفاعل بين الناس والدواب ومفردات الطبيعة المختلفة الأخرى ، كما أنها خاصان بحركة وعى الشاعر تتحول من الخارج إلى الداخلى . وحركة ضم الحقول لركبتيها أو لجوانبها بفعل انسحاب الضوء يمكن أن تكون من أسفل إلى أعلى ، كما يضم الإنسان ركبتيه إلى بطنه مثلا . وما يحدث هنا هو تقليل المساحة المكانية التى تتحرك فيها ساقاه رأسيا ، وقد يتم هذا بضم ركبة إلى أخرى ، فتلتصق الساق بالساق . وهنا يكون اتجاه الحركة من أجل تقليل المساحة المحصورة بين الساقين أفقيا ، وفي الحالتين هنا عملية تقليص وتحميد لمساحة أكبر ، تتحول إلى مساحة أصغر ، فالمشهد الممتد في الخارج ، والواقع بين الحقول والأفق ، يتحول إلى مساحة ضيقة بين ركبتين . وهذا التقلص الخارجى هو أحد الحركات الضرورية التى يلجأ إليها الشاعر هادئا من أجل فتح مساحة الحلم الداخلية ، تلك المساحة اللانهائية ، المفتوحة بلا حدود . واتساقا مع تقليص الخارج يتحدث الشاعر أيضا عن رقاد الكائنات وهجومها ، عن سكون الدواب والزواحف ، وعن الثيران التى تغفو واقفة في حين ينعكس ضوء النجوم الثلاثية في حدقاتها الفسفورية الغائبة (والغياب هنا ليس كاملا ، فالثيران تغفو وتصحو ، تغالب النعاس وتقاومه ، تفتح عيونها متوجهة كما لو كانت تحمل أيضا) ، وحينما يضىء فسفور عيونها ويومض ويختفى ، تظهر نجوم وتبرق وتنطفئ . وهذه النجوم — لأنها ليست موجودة دائما في أعين الثيران — تبدو كأنها «تتكسر» وتظهر وتختفى ، مثلها بكون الشيء المكسور موجودا وغير موجود في الوقت نفسه . والظلام المحيط بالأشياء يبدو كما لو كان هو السلام الليل الذى جاء بعد حرب النهار ، وبعد المعاناة والكد والتعب . ويكون القش الناعم وزغب الريش المتكوم أرضية يستند عليها جسد الشاعر وهو يتأهب للولوج إلى حالة الحلم ، «نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى» ، نام الجسد ولم تستيقظ الروح ، غاب الإدراك البصرى ولم تبدأ التصورات الليلية والعوالم الحلمية والأمم النفسية الداخلية ، ودخلت الأرض من كل دابة . ها هو ذا تنقطع صلته بالأرض ودوابها وحركاتها وسكناتها ، وها هي ذى طقوس الدخول في حالة النوم قد تمت ، وصلاة العتمة بتراتيلها وطقوسها وحركاتها التمهيدية والنهائية قد قُضِيَتْ وانقضت . ها هو ذا الحلم يشرق ويضىء ، وها هي ذى شمس الخضراء المزهرة الرحيمة غير الحارة ولا الباردة تضىء وتعلن ميلاد المشهد الليل ، «فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت في النصف الهالك نافذة» ، وفتحت في النصف الهالك نافذة ، والتفتت بالنصف الحى ، وقامت قِيَامَةُ الرُّؤْيَا . والنافذة المفتوحة في

بالحياة في أسمى مراتبها ، وأشعر بوحدة مع  
الالهية .

هذه الفلسفة تفترض أن باطن الإنسان أفضل من ظاهره ، وأن  
باطن الأشياء دائماً أفضل وأكثر خلواً من ظاهرها ، فالذهب الجيد  
ليس هو الذي نرى من ظاهر الأجسام ، لكنه الخفى الباطن المستتر ؛  
وعالم الحلم أفضل من عالم الإدراك الحسى ، والبدن وعالم  
المحسوسات كالجسم بالنسبة للروح والنفس ، التي تتوق للاتحاد مع  
المبدأ الأعلى . وقد سماه أبلودقليس - أى الجسد - بالصدأ ، وسماه  
أفلاطون بالقبر ، ورفضه فيثاغورث ، وطالب بالرجوع إلى العالم الأول  
الحق . والرجوع إلى عالم الباطن ليس هروباً من عالم الخارج أو سلبية  
أمامه ، بل محاولة لإثرائه وإخصابه . والفضائل في النفس - كما قال  
«أفلوطين» - تغل غليظاً ، وتفور لتراكمها ، وتطلب الانبعاث  
والخروج . وهي لذلك قد أفاضت قواها على العالم الحسى ، فظهرت  
منه المعارف وأصناف النبات والحيوان ، حتى وصل الأمر إلى  
الإنسان ، فظهر فيه ومنه البدائع العجيبة ؛ فكانت النفس بغليظ  
فضائلها كالحامل تتمخض للولادة . وكذلك كانت حال العقل ، حتى  
ظهرت منه النفس<sup>(١٠)</sup> .

والفيض هنا يتضمن تصوراً لخلق العالم وخلق الإنسان ، وكذلك  
يتضمن تأكيداً لأهمية الخلق والإبداع والتحقيق والكتابة ؛ فالفيض  
معناه الخروج والانبعاث والتفجر والتحقيق والامتداد ؛ وأعظم أنواع  
الكتابة هي الكتابة/الفيض ، الكتابة/التفجر ، الكتابة/  
الانبعاث ؛ ذلك لأنها كتابة تمتع من عيون كامنة متفجرة في أعماق  
النفس البشرية ، وترفض كل القيود . وأى شيء أعمق داخل  
الإنسان من أحلامه وخيالاته وانفعالاته وطاقاته وإمكاناته الطامعة إلى  
التفجر والفيض والامتداد وتحطيم القيود ؟ إن النور العظيم - في  
ضوء هذه النظرية - لا يوجد في الخارج بل في الداخل ؛ وأشرق  
النور بنور شمس الحضر وأبته المبصرة . وفي الآية القرآنية «الله نور  
السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في  
زجاجة ، الزجاج كزجاج كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا  
شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ،  
يهدى الله لنوره من يشاء»<sup>(١١)</sup> . وفي الحديث النبوي «إن الله سبعين  
ألف حجاب من نور وظلمة ، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه كل  
من أدركه بصره» . وفي «مشكاة الأنوار» للغزالي : «العالم مشحون  
بالنور العقل والنور الحسى المرئى» . ويتحدث السهروردي كثيراً في  
«التلويحات» عن أهمية التخلص من ظلمة البدن ، وهو في بداية «هياكل  
النور» يقول : «يا قيوم ، أهدنا بالنور ، وثبتنا على النور ، واحشرنا إلى  
النور ، واجعل منتهى مطالبنا رضاك ، وأقصى مقاصدنا ما بعدنا لأن  
نلقاك ؛ ظلمنا أنفسنا ؛ لست على الفيض بضنين»<sup>(١٢)</sup> .

إن غاية هذه الفلسفة هي التطهير والمعرفة الحققة ؛ وهذا يتم من  
خلال الحدس . ومن خلال نار المجاهدة يصل الإنسان إلى النور بما هو  
مبدأ مرادف للوجود ؛ فالظلام نقبض النور ونقص في المادة ؛ والجسد  
مادة ظلامية ؛ ولذلك تكثر الوصايا بأهمية خلط الجسد ومفارقة عالم  
الحواس ، وصولاً إلى عالم المعرفة الحققة . وسوردي ابن أبي أصيبعة  
الآيات التالية<sup>(١٣)</sup> ، ويذكر أن السهروردي قالها وهو يحتضر :

النصف المالك هي العين الداخلية ، عين الرؤيا ، عين الخيال ؛ عين  
الحلم المرتبطة بالجسد «النصف المالك» ، ولكنها المفارقة له ، والمطلقة  
على حوال متعارضة ومناقضة لطبيعة هذا النصف المالك .

ولا يمكن فهم هذا النص بشكل مناسب دون استحضار تراث  
نظرية الفيض كما تبلورت بشكل واضح لدى الأفلاطونية المحدثة ،  
ولدى فلاسفة التصوف الإسلامى من الإشراقيين ، ولدى غيرهم ممن  
سنشئ إليهم خلال هذه الدراسة . فإذا رجعنا إلى أفلوطين ، بخاصة  
في كتابه «أثولوجيا» وجدنا بعض الكتابات التي يقترب منها نص عفيفي  
مطر الذي أشرنا إليه اقترباً يجعلنا في ثقة بأننا نضع أيدينا بشكل مناسب  
على أحد المصادر التراثية التي استوعبها هذا الشاھر الكبير ، وهذا  
الاقترب هو أحد المداخل الأساسية لفهم قصائد عفيفي مطر ، ولحل  
أسطورة الغموض المحيطة بشعره .

يقول أفلوطين :

«إن ربما خلوت بنفسي ، وخلعت بدني جانباً ،  
وصرت كأي جوهر حجر وبلا بدن ، فأكون داخل  
في ذات ، راجعاً إليها ، خارجاً من سائر الأشياء -  
فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعاً ، فأرى في ذاتي  
من الحسن والبهاء والضياء ما أبقي له متعجباً بيتاً ،  
فأعلم أن جزء من أجزاء العالم الشريف الغافل  
الإلهي ، ذو حياة فعالة»<sup>(١٤)</sup> .

ويقول أيضاً :

«ونقول : إن من قدر على خلع بدنه ، وتسكين حواسه ووساوسه  
وحركاته - كما وصفه صاحب الرموز من نفسه - قدر أيضاً في فكرته  
على الرجوع إلى ذاته ، والصعود بعقله إلى العالم العقل ، فيرى حسنة  
وبهاء»<sup>(١٥)</sup> .

ويقول كذلك :

«لذلك من أراد أن يدرك النفس والعقل والآتية  
الأولى ، فينبغي أن ينكمش إلى ذاته ، ويهجر عالم  
الحس ، ويغيب عنه بقدر إمكانه ، ويرفض  
الحواس ، ويستعمل القوى الباطنية ، فيحتشد بصر  
من داخل إبهاراً حقيقياً بنظر قوى ونور مضيء ،  
ويتمدد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره  
الظاهر ، ويرى السموات والأرض وما فيها ،  
ويشاهد حركات أهلها ، وحسن شمائلهم ، ولباقة  
حركاتهم وتناسبها وترادفها ، ثم يسمع نعماتهم  
العالية النقية الصافية ، المعجبة المطربة ، التي لا يمل  
سماعها ، بل كلما سمعها ازداد إليها شهوة ، وبها  
طرباً ، ومنها عجباً»<sup>(١٦)</sup> .

وفي التسابعة الرابعة لأفلوطين (في النفس) ، يقول أفلوطين كذلك  
في فقرة مشهورة استهل بها المقال الثامن (من التسابعة الرابعة) :

«كثيراً ما انيقظ لذاتي ، تاركاً جسمي جانباً ،  
وحين أغيب عن كل ما عداي ، أرى في أعماق ذاتي  
جمالاً يبلغ إلى أقصى حدود البهاء ، وعندئذ أؤمن  
إيماناً راسخاً بأنني أتمنى إلى عالم أرفع ، وأحس

قل لأصحاب راؤن ميتا  
فبكون إذ راؤن خزننا  
أنا مصفور وهذا قفصى  
طرت عنه فتخلل وقنا  
وأنا اليوم أناجى ملا  
وأرى الله عيانا بينا  
لأخلموا الأنفس عن أجسادها  
لترون الحق حقا بينا

إن المعرفة الحقة تتم من خلال عمليتين أساسيتين هما الإشراق والمباشرة ، فالإشراق يأخذ «اتجاهاً نازلاً» والمباشرة تأخذ «اتجاهاً صاعداً» . «وشرط الإشراق» عدم وجود حجاب بين المشرق والقابل للإشراق ، ثم استعداد القابل . «وشرط المباشرة» عدم وجود حجاب ، ووجوب الاستعداد . «والإشراق والمباشرة عمليتان تتخذان صفتين مختلفتين» فهما من ناحية مشيدتان وحافظتان للوجود ، ومن ناحية أخرى طريقان للمعرفة الذوقية ، وذلك لاتحاد فعل المعرفة بعملية (الإيجاد) . فالإشراق هو إفاضة الشعاع النوراني من نور مجرد حل نور مجرد آخر ، فتشتد نورانية الثاني<sup>(١٤)</sup> . ويرتبط بهذا أيضا الواحد الذي صدرت عنه الكثرة . ويعرض السهروردي في كتاباته لسلاسل الصدور والفيض المختلفة ؛ فالواحد الحق صدر عنه العقل الأول ، وعن العقل الأول صدرت النفس ، واستمر الفيض ، وعن النفس أبدع الصنم . كذلك فإن «النور الأقرب صدر عن نور الأنوار» عن طريق الإشراق أو الفيض ؛ والأنوار المجردة الأخرى صدرت عن بعضها عن طريق الإشراق ؛ فالعالي يصدر عنه ما هو أقل منه في النورية ، وهكذا في سلسلة الموجودات الصادرة عن نور الأنوار<sup>(١٥)</sup> . والصدور ضروري ، اقتضاء كمال المبدأ الأول ؛ ففي الحديث القدسي : «كنت كنزا مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق في هرفوف» . فالصدور أو الفيض إذن لا يكون إلا لكنوز مخفية ؛ والكنوز تحوى الذهب والفضة والأحجار الكريمة ؛ وهى تظل مخفية حتى تظهر فتتفرق . والكنز برغم تعدد محتوياته يظل واحداً حتى يخرج فتتشر محتوياته وتشتت : «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت» . فالواحد تصدر عنه الكثرة ، لكن الكثرة شرط لوجود الواحد . والكثرة تطمح ونحيا وتسعى لبلوغ حالة الوحدة القديمة المفقدة ؛ لأن الوحدة قرينة النور وقريبة منه . والنور هو الوجود الحقيقى . والوحدة فى الفكر الصوفى والغنوصى هى الروح الواحدية ، وهى الكلية ، وهى التركيز ، وهى تعالى ، وهى المصدر والنبع ، وهى المارصونية ، وهى السوحى والكشف ، وهى القوة السامية ، والاكتمال فى ذاته .

أنت واحدها «يارب» ، وهذه مخلوقاتك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا محمد» وهذه أمك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا وطننا العربى» وهذه دولك ودولاتك انتشرت ؛ أو أنت واحدها ، أو شاعرها ، «يا عفيفى مطر» وهذه قصائدك ، أعضاؤك ، انتشرت . لقد تعددت الأحوال - كما يقول الشاعر فى «امرأة تلبس الأخضر دانتها» - والطريق واحد . ويقول كذلك «تقسمك العشاق وأنت واحدة» .

هذه الثنائية الجدلية بين الواحد والكثرة هى مقولة فلسفية هيلينية ، وتصوفية إسلامية كذلك ؛ وهى تظهر عند ابن عربى بشكل خاص ، وهى أيضا مقولة فنية شعرية ، ترتبط بالنظريات الحدسية فى الفن . ونعود الآن إلى ما بدأناه وابتعدنا عنه لأسباب نرجو ألا يراها القارئ استطرادات أو خروجاً عن الموضوع الرئيسى ، وهى بدايات الحلم أو التمهيد له فى قصائد ديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت» .

للعنة كما قلنا صلوات وتراويل وأدعية وطقوس يدخل الإنسان بها ومن خلالها إلى عالم النوم والأحلام ؛ وحينئذ يمكن أن تقبل ملائكة الحلم ، وتشرق شمس نوره الخضراء . وشمس الحلم لدى عفيفى مطر مثل عيون الحبيبة التى تلبس الأخضر ؛ فهى دائماً خضراء . لكن قبل صلاة العنة هناك عملية رصد ومتابعة لتفصيلات الواقع ولحركاته وسكناته وتفاعل أعضائه . وتقوم بهذه العملية عين الشاعر الخارجية التى تدرك ، والتى تسلم مادها يومياً لعين أخرى داخلية ، هى عين الحلم . وليس هنالك انفصال كبير بين هاتين العينين ، بل هما تتعاونان معاً فى إضاءة مشهد القصيدة الكل . هذا برغم تعارض طبيعة العوالم التى تتعامل معها كل عين وترصدنا :

زيارة هى الشحاذون يفتحون أبواب الفجر  
حضور الكون وكبرياء التكامل هو آذان العشاء  
وكل الطرق دهوة لضيافة مفتوحة  
تعرف كم مرة تدور الساقية فترتوى آخر سنبله  
وتحلم بخرق العادة وتنتظر المجائى واجترأ المعجزات  
فتمتد من يديك الثناييع  
ومهاجر الطيور بأفانها إلى صوتك السرى  
حنجرة هى الطباق السبع  
وتقام القراءات هى الأرض  
والخليقة مطوية تغلب بين مبارات المتحرك وخسق الساكن  
أسم تقوم ومهوى هو جسد الإيقاع المكتوب فى رياضيات الحلم .

من قصيدة ( «هل الانتظار هو ؟» )

بصور الشاعر هنا الحياة الريفية بتفصيلاتها ، بالسكر الكامن فى أماسيها ، وأدعية الليل وآذان العشاء ، والإحساس الخاص بالجلال والتكامل ووحدة الوجود ، والطرق المفتوحة كرما وضيافة ورحابة ، والساقية التى تدور لتسقى كل السنابل حتى آخرها ، والشاعر الذى يصغى إلى صوت الساقية ويراقب حركتها ، فيعرف عدد مرات دوراتها ، والطيور المهاجرة فى أفانها ، التى يعيدها الشاعر إليه ويتوحد معها ، لأنه يريد أن يرى نفسه مثلها طائراً حراً بلا قيود ، يحلم بخرق العادة وتحقيق المعجزات :

أصدع بما تحلم ، الوقت أوسع مر  
أضيقه مر ، أنت تحطيتيها  
أربعون من العمر ولت بلاد تولت فليتك

خلال هذه الخطوات السبع . وقد كانت عمليات صهر المعادن وتحويل المعادن الدنيئة إلى ذهب في الكيمياء القديمة أمر يسبق مراحل أيضا ، تحدث عنها بارسيلوس ، ووازي بينها وبين المراحل السبع في الخبرة الصوفية الغنوصية الداخلية<sup>(١٩)</sup> .

كذلك تحدث أبو نصر السراج صاحب كتاب «اللمع» عن المقامات السبعة (التوبة - الورع - الزهد - التام - الفقر - الصبر على المكروه والبلايا - التوكل - الرضا)<sup>(٢٠)</sup> . ويشير هذا الرقم في التراث البوذي أيضا إلى السنوات السبع التي قضها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراف والتنوير والرفانا (أهل حالات السمو) ، كما أنه اليوم الذي أحرق فيه جسده ، وتم تقسيم رفاته على أمراء الأقاليم بعد نزاعهم عليه ، وبعد أن ظل جسده مكشوفاً في نعش لمدة ستة أيام . كذلك يشير هذا الرقم في التراث البوذي إلى الخطوات السبع التي خطاها بوذا ناحية اليسار بعد ولادته ، فنبتت زهرات اللوتس في كل مكان<sup>(٢١)</sup> . ويشير هذا الرقم أيضا إلى الأودية السبعة التي تسلكها الطيور في طريقها إلى السمرغ حتى تمثل في حضرتها وتحدث به في وحدة شهودية . وهي أودية الطلب/ العشق/ المعرفة/ الاستغناء/ التوحيد/ الحيرة/ ثم الغفر والغناء ، على نحو ما ذكر فريد الدين العطار في «منطق الطير»<sup>(٢٢)</sup> . وقد كان الأقدمون يسمون هذا الرقم «بالعذراء» ، ويقرنونه ببلاس أثينا التي انبثقت بكامل زيتتها من رأس زيوس . ذلك بأن السبعة «ليست مخلوقة» (صورة حية عن مفهوم العدد الأولي) «ولا خالقة» (لا تدخل في تركيب أي عدد من المجموعة العشرية) . وقد حاول كثير من الكتاب الربط بين هذا الرقم وأطوار القمر (كالبدن - الهلال - المحاق - وغيرها) .

وكان الشهر القمري يقسم إلى أربعة أسابيع ، يتألف كل أسبوع منها من سبعة أيام ، وهو يوم نحس عند البابليين ولقد ارتدت الأيام السابعة طابعا مشثوما<sup>(٢٣)</sup> . وقد ذكر ابن النديم في الفهرست على لسان سهل بن هارون «أن عدد الحروف العربية ثمانية وعشرون حرفا حل عدد منازل القمر ، وغاية ما تبلغ الكلمة منها منع زيادتها سبعة حروف على عدد النجوم السبع»<sup>(٢٤)</sup>

الرقم سبعة يشير أيضا إلى اليوم الذي استراح فيه الرب في العهد القديم بعد خلقه للعالم ، وفيه «استوى على العرش» في التراث الإسلامي . وقد لُسر «إيريك فروم» راحة الرب في العهد القديم في اليوم السابع بأنها تشير إلى راحة الإنسان بعد عمله في الحياة المعاصرة لمدة ستة أيام ، حيث إن الراحة إشارة رمزية إلى نوع من السلام بين الإنسان والعالم ، كما فعل الرب بعد خلقه للعالم ، وإمكانية للتحرر والحرية من قيود العالم والطبيعة ومتطلباتها ، وإشارة رمزية - كذلك - إلى قدرة الإنسان على العمل وعلى الراحة من العمل<sup>(٢٥)</sup> . ويردد هذا الرقم كثيرا في أحلام عفيفي مطر الشعرية ، سواء كانت أحلام يقظته أو أحلام نومه أو أحلام إبداعه ، كما تكرر في حلم فرعون. بالقرات السبع السمان ، اللاتي تاكلهن سبع عجاف ، وكذلك السبلات السبع الخضراء والأخر اليابسات<sup>(٢٦)</sup> .

(كذلك يشير هذا الرقم في الميثولوجيا المصرية القديمة إلى البقرات السبع السمان التي تقدم للإنسان عند دخوله الجنة ، وهي تمثل الإثمة حتحور ، وترمز إلى الحور التي تحمى الإنسان في الجنة)<sup>(٢٧)</sup> .

لماذا يتكرر هذا الرقم في شعر عفيفي مطر فتكرر صور السموات

## تمل ولأدك للحلم هذا تحمل ولادتك الجامعة

قصيدة : ( «امرأة ليس وقتها الآن» )

حلم الشاعر بخرق العادة هو حلم بالابتكار والإبداع وبمجازة المألوف وهروب من قسر العادي والتكرار والرتيب فعندما تخترق العادات (أي تنعدم) ، تنطلق كل الطاقات المقيدة ، ويتم النظر إلى العالم من منظور أكثر حرية ، فيعرف الشاعر كيف تلد الأبقار ، ويعرف قداسة الأمهات التي تشع منها ، ولون المهرة من رائحة عرق السرج ، وطبيعة عرق الثيران ، ويعرف طقوس القرابة والألفة والحوار والحب ، ويعلم بأن ينطلق من كل هذا الذي يعرفه «هنا» إلى «هناك» ، إلى ما لا يعرفه ، فإذا هو «بحلم» بخرق العادة ، ويتنظر «المعجاني» ، ويفك طلمس المعجزات ومغاليقها . إنها ثلاثة أحلام تندغم في حلم واحد يكمن في أعماق المحال الممكن : فالعادات قابلة للاختراق ، والمعجائب يمكن أن تحدث ، والمعجزات يمكن الوصول إليها واقتحامها . إنها ثلاثة أقسام للحلم ، لكنها كثرة صدرت عن رغبة واحدة هي الإبداع التحقق ، والتجاوز الفائق ، والمغايرة . هي ثلاثة أقسام للحلم الذي هو هنا حلم يقظة يتحقق في النوم ، فثالث الأقسام الثلاثة لخرق العادة عند ابن عربي : المعجزات والكرامات والسحر ، «وما تم خرق عادة أكثر من هذا»<sup>(٢٨)</sup> . وبين أحلام اليقظة هذه وأحلام النوم المثارة بها والمغايرة لها ، يتقلب العالم أمام عيني الشاعر ، بين «هزات المتحرك وغسق الساكن» ، وحيث «أمام تقوم وعبري» ، وبين الحركة والسكون ، وتعب النهار وعشق الليل ، وقيام الأمم والعوالم ، وممالك الوحي والسلاهي ، تتشكل رياضيات الحلم . والأمم التي تقوم وعبري خلال الحلم تمثل فكرة تكرر عند ابن عربي في «الفتوحات المكية» وفي «فصوص الحكم» : فصور الأحلام «تتهدم وتبنى مع الأنفاس في سلسلة لا تنتهي» ، والهدم مصاحب للبناء في عمليتين متعاكستين<sup>(٢٩)</sup> .

والعدد وسيله من أهم الوسائل التي يستعين بها الحالم في رياضياته<sup>(٣٠)</sup> ، فالوحدة والكثرة هي أعداد أساسا ، والساقية تدور «عددا» معنا من الدورات ، والطباق «السبع» حنجرة يتعلق بها آذان العشاء ، وكان هذا الآذان يصدر من السموات السبع من خلال طبقاتها . وتكتمل القراءات السبع عند السطح (الأراضي السبع) ، ويتكرر العدد (سبعة) كثيرا في دواوين عفيفي مطر ، ويدخل مكونا أساسيا في كثير من تشكيلاته وصوره الشعرية . وهذا العدد له عمقه التراثي والأسطوري ، فهو عدد السماوات وعدد الأرضين في التراث الإسلامي ، كما يشير إلى عدد قراءات القرآن ، وعدد ألوان الطيف ، وأيام الأسبوع ، ودرجات السلم الموسيقي الشباعي . وفي التصوف يشير هذا الرقم إلى المراحل السبع المؤدية للتنوير والإشراف ، التي كانت رموزا شائعة في التفكير العرفاني والغنوصي والكيميائي القديم . وهو يعبر كذلك عن فكرة الأئمة السبعة في التراث الإسماعيلي الشيعي . وفي كتاب «جابر بن حيان» «الانتقال من القوة إلى الفعل» يكون في شكل المسبح ، هو شكل النار المرتبطة بالأئمة السبعة والأقاليم السبعة في الفكر الصوفي ، والخطوات السبع التي كان على العارف أن يخطوها بنفسه حتى يصل إلى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة . والفكر الغنوصي العرفاني مله بالرمزية والطقوس السحرية وخيالات الصعود والهبوط من العالم الآخر وإلى . وكذلك الانفصال عن عالم الحواس والتركيز المكثف إنما يتصان من

السبع» و«القراءات السبع» و«الطباق السبع» ، و«الممالك السبع» ، و«الأقنعة السبعة» وغيرها في هذا الديوان وفي غيره من دواوين الشاعر ؟ نعتقد أن المقصود هنا هو التجميع والإشارة إلى كل ذلك التراث الرمزي الفلسفي والديني والصوفي والفني الذي ارتبط بهذا العدد أكثر من غيره من الأعداد ، كما أن لهذا العدد صلته وشائجه القوية بمراحل الصعود والنزول الصوفي في نظرية الفيض وفلسفة الإشراق وفكرة الوحدة والكثرة ، كما أن له ارتباطه بموضوعات الأحلام والكيمياء القديمة ، وهكذا يصبح الحلم رياضيات ، حيث إن الانطواء الذاتي للحلم يخلق المنافذ أمام المثيرات الحسية كافة ، الصادرة من البيئة ، وذلك عندما يحل محله انطواء الرياضيات الذي يخلق المنافذ أمام الصفات الحسية كافة ، وبذا يكون قادرا على أن يسطر قبضته إلى ما وراء الواقع الحالي ، بحيث تصل إلى الواقع كله ، وفي النوم يجذب إيقاع التنفس المنتظم ، وتدفق الدم ، العالم الإدراكي إلى داخل الأنا (٢٨) .

الحلم انطواء عن الخارج وانسباط في الداخل ، وكذلك الأعداد ، قليلة في المساحات والمواضع التي يمكن أن تحتلها ، واسعة في الدلالات والأفاق التي تشير إليها .

مازلنا نحاول أن ندخل إلى عالم الحلم . وقد وقفنا كثيرا على اعتابه ، وبقيت لنا إشارات نذكرها من قصائد الديوان ، حتى نتأكد نظرتنا الخاصة إلى ما يفعله الشاعر في رهافة وعمق من خلال تعامله مع عالم الأحلام ، فالشاعر يوسع من تفصيلات عالم الإدراك الحسي ، ثم يقلل تدريجيا من هذه التفصيلات الكثيرة المتناثرة كما لو كانت قد أرهقت وعيه فأراد أن يتعد عنها إلى عالم الوحدة ولها بين التوسيع الخارجى (الإدراكي) ثم التقليل الداخل أيضا لهذا المشهد المتسع في عمليات بسط وقبض لعين الإدراك الخارجية ، تبدأ عين الحلم الداخلية في الانفتاح والملاحظة :

حجر يصنى

وفي الصمت الثقيل

يكتب البرق على هام النخيل

حجر يصنى

وريح صرصر تقلب جفن الأفق

هذى صرّة الأسياء والرأى اشتباك

الشبق الخالق بالموت ،

صرير الدبق الدافئ يعلو

غليان طالع

تنعقد الغيمة

بحر من زجاج الليل ينشق وباب السفر الصعب النبيل

تفتح الرعدة مصراحيه

قصيدة (أول الحلم آخر الحلم)

ما هذا الحجر الذي يصنى ؟ إنه الشاعر ذاته وهو يتأهب لدخول الحلم ؛ إنه حجر ينتظر كتابة الحلم عليه . وعند أفلوطين يشبه العالم الحسى والعالم العقل «حجرين ذوي قدر من الأقدار ، غير أن أحد

الحجرين لم يهتدم ولم تؤثر فيه الصناعة ألبتة ، والآخر مهتدم وقد أثرت فيه الصناعة وهياته هيئة يمكن أن تنتقش فيه صورة إنسان أو صورة بعض الكواكب ، أعنى تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها على هذا العالم» (٢٩) . والحجر الحسى هنا يصنى ويتأهب لدخول عالم الحجر العقل ، عالم الأحلام ، حتى تنتقش صورته عليه ، هروبا من العالم غير المهتدم ، الذي لم تؤثر فيه الصناعة الخفية ، «حجر يصنى وفي الصمت الثقيل / يكتب البرق على هام النخيل» . هاهى ذى كتابة تكتب على هام النخيل ورؤسه في الخارج ، والبرق يضىء ويشع ويكتب كتابته في أهل النخل . وهى كتابة حسية ، لكنها كتابة خاصة ، فهد لفعل الاهتمام الداخلى : حجر يصنى وريح شديدة تقلب جفن الأفق المحدقة في جفن الشاعر . هاهى هو العالم جفون محدقة ، جفن إنسان يحدق بخارجيه ويطمح للتحديق بداخله ، وجفن طبيعى تقلبه وتبدله عمليات اهتمام العصف واشتداد الرياح وكآبة البرق ، في حين يوشك على دخول إلى عالمه الداخل الغامض ، إلى ذاكرة الشاعر التي تنفجر بالأسياء ، أسماء الموت ، وأسماء المنبعثين المنفجحين الأحياء . وهى صرّة أسياء كأسماء الله الحسى وصفاته ، تمتزج فيها أسماء القدرة على الإحياء والخلق بأسماء القدرة على التدمير والموت . وذاكرة الشاعر صرّة أسياء لمن أحبه وحشهم ، وأسماء من ماتوا وورود التراب . الحياة تمتزج بالموت والعشق بالحلم ، والليل بالنهار ، والرجل بالمرأة ؛ امرأة الحلم التي تحضر دائما مهرة في أغلب قصائد الشاعر ، إن صوت الامتزاج يعلو (غليان طالع) والغيمة تنعقد ؛ وهى تعنى شدة عطش الشاعر للحلم وللمرأة الحلم الذى يبلغ ذروته (تنعقد الغيمة) . ويتعالى الغليان الشبقى للحلم ، وينشق الباب الزجاجى لليل ، ويبدأ السفر الحلمى ، وتكون الرعدة الجسمية ، شبقية كانت أم ناقله من حالة الصحو إلى حالة النوم ، فاتحة لمصراحي باب الحلم ، والامتداد عبر باب السفر المقدس ، فهل لنا أن نجتاز العتبة ؟

١ - ٢ تفجر الحلم وطوفانه :

يفتح الحلم - كما يقول «جاستون باشلار» - أبواب الجمال السحرية . وإذا كان الحلم موهوبا فإنه سيحول حلمه إلى عمل إبداعى عظيم . والحلم الشعرى هو حلم كوني كل . إنه يمنح الأنا حالة من «الأنانى» ، لكنها تنتمى إلى «الأنانى» . إنها «لا أنانى» التى هى «أنانى» ، والتى تعزز وجودها ، وهى التى يسمح لنا الشعراء من خلالها بمشاركتهم عوالم أحلامهم (٣٠) .

في قصيدة «قراءة» ، وبعد أن يهدد الشاعر للدخول في حالة الحلم ، يطالعنا بالتصوير التالى لحالة حلمه :

ترجّلتُ من رسوم الشرأشف ورائحة المخدرات

فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية

البارزة ؟

وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو

مهرة تطلع من بيت أب :

تطوى المسافات لها ، الفضة والبرق على

حافرها ضوؤا غرناطة والأرض وراء النهر



مطر : « مهرة تطلع من بيت أبي : تطوى المسافات لها ، الفضة والبرق على حافرها ضواً غرناطة ، والأرض وراء النهر » .

هذه عوالم أحلام تبدأ في التشكل ، فالمهرة تطوى لها المسافات ؛ فهي لا تطوى بل تطوى لها ؛ لأن خفتها من خفة الحلم ، ومهرة الحلم لا تسير دائماً على الأرض ، بل تطير سريعة كالبرق ، وامضة كالبرق . إنها لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة كما تطلع النباتات والأشجار سريعة النمو ، وكما يبدو النخيل سامق الارتفاع ( والظلوع أيضاً من المفردات الشائعة في شعر عفيفي مطر ، هل نحو يتسقى مع الاتجاه الانبثاق الفضي ) . ومهرة الحلم لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة ؛ سوى أن توجد وتحرك الوجود لها . الفضة والبرق على حافرها يضحيان الكون حتى غرناطة ويلاذ ما وراء النهر ، وعالم الخنة يضاء ، العالم المجهول البعيد يضاء ، والكون بأسره يضيء مادامت مهرة الحلم تحيى . إنك في حضرة الحلم « فاصدع بحلمك وأطعمه » . أفق مفتوح تمتد هو عالم الحلم ؛ أفق تتوحد فيه الأمكنة وتتجاوز ، وتتهدم الحدود وتتداخل الأزمنة . وفي « الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباين ، لكنها سرعان ما تتألف في إطار شعوري واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة التحليل النفسي بأن العمل الفني إنما يتم والفنان في حالة حلم » . (٣٢) إن الضوء الكون يضيء ساحة الحلم ، ويتحول الزئبق والكحل بعيني المهرة إلى مرايا تشتعل وتتعدد ، وتكثر المشاهد التي تعكسها المرايا من آثار بارزة في ذاكرة الحلم ؛ آثار الذاكرة الباقية الشاحصة والمرتفعة والكثيرة ( الظلل الواسع ) ، لكنها لكثرتها وابتعادها وقدمها تجعل قامة الشاعر الواحد الموجود الآن ها هنا تعلق قائمة في حضرة الحلم ، وتعمل عناصر الإضاءة ( الفضة والبرق والزئبق والمرايا المشتعلة ) على زيادة إضاءة المشهد الحلمى ، وينعقد الشجر المتباين في المشهد ، وتتقارب قصوره ، وتوشك أن تتحول إلى دغل خامض الضوء . لكن هذه مرحلة أخرى ، وطبقة أخرى أكثر عمقا من طبقات الحلم . والمشهد كله ليس غارقاً في الضوء والسكينة والفرح ؛ ففي قلب الشاعر هنا دمع منهبر يزرع ، وقلب يخفق رهدة ، وينابيع كامنة من الدم تصحو وتتفجر . والشاعر مع تزايد علو قائمته في حضرة الحلم يمتد دخوله إلى طبقات أخرى منه .

خيول طلعت من « جزء عم »

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر . . . . سلام

وتمتزج الموروث الدينى الإسلامى بعمق عند هذه الطبقة من الحلم بالموروث الشخصى الخاص ، وتمتزج خيول « جزء عم » وبخاصة خيول مطلع سورة « العاديات » - ( « والعاديات ضبحا ، فالجوريات قدحا ، فالمغيرات ضبحا » ) - وتمتزج بخيول أحلام الشاعر ومهرة حلمه التي تطلع له دائماً وتحمله كما يحمله حلمه إلى آفاق أكثر رحابة وحرية . ويتم القسم بالعاديات ( الخيل المغيرة التي تعدو وتسرع بطريقة معينة أو صوت معين « ضبحا » ) . وهذه الخيول العاديات تشعل النار بحوافرها كما يضرب الزند الحجر ، وكذلك أضواء الكون من مهرة الحلم والفضة والبرق على حافرها . والخيول في التراث رمز للبرق المعبود الخصب والخير ، فالخيل سريعة كالبرق ، والبرق بركة ،

والزئبق والكحل بعينها مرايا اشتملت بالظل الواسع

تعلو قائمى في جسد الحلم ، أضى

الشجر الطالع في وجهى معقود

ودمع طازج الحظيرة مكتوب على وجهى

ينابيع وأقواساً من الماء الهلال

وتعلو قائمى في جسد الحلم :

إن حلم الليل لا يتنى إلينا ، إنه ليس تحت سيطرتنا ، وهو بالنسبة إلينا - كما يقول باشلار - مختلس ، بل أكثر المختلسين جموحاً ، لكنه مختلس كريم . إنه يختلس وجودنا منا ليمنحنا وجوداً آخر أعظم في الليالى . وما الليالى ؟ الليالى بلا تاريخ ؛ إنها ليست مرتبطة ببعضها بعضاً . وعندما يجيئ المرء حياته طويلاً فإنه لا يكون قادراً على معرفة متى بدأ يحلم لأول مرة . الليالى ليس لها مستقبل أيضاً ؛ فالزمن في الليالى خارج التاريخ الكرونولوجى اللحظى . وفي زمن الليالى تفتح لا نهائية كونية ، تبرز منها أحلام كانت منغمرة في أحماق وعى الحالم . هناك ليال يكون فيها الليل - بلا شك - أقل إظلاماً ، حيث تكون البقايا الحارية مازالت موجودة بدرجة تسمح لها بالمرور والتداخل مع ذكريات الليل . ويستكشف المحللون النفسيون أنصاف الليالى هذه ؛ ففيها يكون وجودنا الواقعى مازال موجوداً ومتداخلاً مع دراما الليل ؛ ولكن وراء طبقة هذا الوجود الفانى تفتح لا نهائية اللاوجود الحى . إن الحساسية المثابرة للشاعر تساعد في الاقتراب من هذه الأغوار الليلية العميقة (٣٣) . وهناك دائماً في أحلام عفيفي مطر الشعرية ذكريات وأحداث وتفصيلات للوقائع السابقة على النوم ؛ أما هنا فقد ترك الشاعر تفصيلات الحياة اليومية اللاصقة زمنياً ، والأكثر قرباً من غيرها من فعل النوم ، وتباعد عن رسوم نومه ووسائله وروائع أخطيته ؛ لكن هذه الرسوم والروائع استمرت معه إلى حين في داخل حلمه . لقد تباعد عن هذه الصور الشجرية البارزة ، والروائع الخارجية الخاصة ؛ لأنه دخل عالماً مغايراً . لكنه ، وهو يستعيد حلمه بعد يظفته ، يتساءل هل تركت الأغطية والوسائد رائحتها ورسومها البارزة عليه ؟ هل حدث انطباع للصورة الخارجية السابقة على الحلم على الصور الداخلية له ؟ لأن هذا يحدث أحياناً . وثمة علاقة بتحدث عنها المحللون النفسيون والشعراء بين عالم الإدراك الحسى السابق على النوم وعالم النوم ذاته ؛ لكن صور الإدراك بارزة ثابتة محددة وساكنة ؛ أما صور الحلم فغير ذلك . إن وجه الشاعر خلال الحلم يتحول إلى ورق شجر يتطاير ، وثمار ناضجة تتساقط ، وأفرع تنمو وتمتد في الفضاء . هذه الصور تختلف عن الصور السابقة لها ، في أن الصور السابقة لها صور أبغونية صامتة وساكنة ومجمدة وبارزة وملصقة بالمكان ؛ بالوسائل والأغطية . وهي صور فاقدة للحركة والحياة والحركة ؛ أما في عوالم الأحلام فتكتسب الصور طبيعية انبثائية تفجيرية مضاعفة . إن الصور هنا تنمو وتحرك وتتشفو للتحقق ؛ فالأشجار تنمو وتضج بالحياة والشمس ، على النقيض من أشجار المحدثات الثابتة والصامتة . الصور هنا تخرج من إصار الصمت والقيود وتكتمل ، وتأتى مكونات أخرى تحولها وتمنحها حياة جديدة ، فتظهر مهرة الحلم ؛ الصورة والرمز الأثير في كثير من قصائد عفيفي

ومن البرق اشتقت الكلمة براق أى حصان ، وهو الحصان الأمل .  
وقد قدس العرب الخيل ، وقدسوا البرق ، فكلامهما رمز المعطاء  
والخصوبة والخير . والبرق يوحى بالمطر ، وفى الحديث : الخيل معقود  
بنواصيها الخير (٣٣) .

إن الذاكرة التراثية هنا معترجة بالذاكرة والمرور الشخصى  
الخاص ، بخفقات القلب وبخاوفه وانكساراته ، وانهمار الدموع  
وينابيع الدم المعتمة القديمة النائمة . التى تصحو فى حضرة الحلم وفى  
وهج التذكر . هذا حلم من أحلام التذكر والاستعادة فلاحلام  
ذاكرة كما للصحو ذاكرة ، وذاكرة الحلم أشد عمقا واصطخاها ورمزية  
وحرية من ذاكرة الصحو . والشاعر يحاول هنا كما يحاول فى كثير من  
أشعاره « رد الاعتبار للذاكرة بمفهوم ثورى خلاق ، وليست الذاكرة  
على مستوى الفرد والأمة ، حيننا لفردوس ضائع ، أو هروبا لعصور  
ذهبية ، بل هى سلاح ووجهة ، وسيلة وغاية ، بإعادة اكتشاف  
الوجوه والمواقف التراثية من منظور أنها إضافة للحظات المعاصرة ،  
وتمرية للقائم الراهن ، وتفجير لأحلام الفرد والأمة ، ونجسيد  
للمستقبل » (٣٤) .

تدخل ذاكرة الصحو أعماق ذاكرة الحلم فتتسع ذاكرة الرؤيا .  
ويهرب الحلم ويفارق المنطقية والتعليلية والسببية ، ويرaug وينجح فى  
الهروب من قيود الزمان والمكان ، ويتكرر آليات خاصة فى تفكيك  
الصور وتكثيفها ، وتكون الأيقونية بداخله أيقونية خاصة ، حيث  
تكون الصور حية وحررة وقابلة للتغير والتحول السريع ، كما أنها تضحج  
بالرمزية :

شمس التذكر فى سهوب النوم دامية التزييف  
والريح تعلو فى قباب الدهر والأعماق  
سائلة فساقية  
وغيمة ينطوى من بعد غيم  
يمرق البرق الأليف  
لا شيء إلا غيب أكفان فأسلكه به  
ليطير فى الريح الطليقة ..

من قصيدة ( موت ما لوقت ما .. )

إن شمس التذكر فى أعماق الليل منهمة ومتفجرة ، ومعها تتحرك  
الريح فى قباب الزمن قبة قبة ، ومعها ينطوى الغيم ويمرق البرق .  
والعالم الحلمى كله شديد الحركة ، شديد التفكك ، شديد التشظى .  
والشاعر طائر بداخله ، غير قادر على الاستقرار أو الثبات أمام انهمار  
الصور التى تظهر وتختفى سريعة كالبرق ، لا شيء يفعله سوى محاولة  
ضم صوره المتناثرة بخيوط دقيق موغل فى الرهافة مثل خيوط الأكفان التى  
كثيرا ما تكون بلا خيوط .

ومن منظور عين الطائر العلوى ينظر الشاعر - عندما طار - إلى عالم  
حلمى يمتزج ويتشكل :

المرج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكراً بالأنثى  
وما ليس أنثى بالذكر  
وفرخ القوى الأرضية وقبى قوة الاستحضار  
بمدى من صور الذاكرة المهشمة

فاستحضرت من الأطعمة والصور والسماع  
الطيب على ما أشتى  
وطال الوقوف فى مقام « كن »  
وامتلا الفرخ بالأسئلة الغضة  
ومبدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة  
وبراعم الحيرة المنتهية  
فعرقت أنى على الممرج أمشى فى مقصورة  
اليقين الأوحده

من قصيدة ( قراءة )

النص الشعرى هنا غارق فى أعماق الحس الصوفى ( كما يتمثل لدى  
ابن عربى بشكل خاص ) حيث ترتبط الصور بمفردات وحالات صوفية  
خاصة ( المرجع بين خلائق الذاكرة - قوة الاستحضار - السماع  
الطيب - الوقوف - مقام « كن » - الفرخ - الأسئلة الغضة -  
الهواجس - الحيرة المنتهية - الممرج - مقصورة اليقين الأوحده ) .

إن عملية المرجع بين خلائق الذاكرة ، وزواج ما ليس ذكراً  
بالأنثى ، وما ليس أنثى بالذكر ، ربما كانت توحى بعمليات امتزاج  
تحدث بين عوالم الليل والنهار ، أو بين معادن ذكرية ( الحديد الذى  
يصدأ مثلاً ) ومعادن أنثوية ( لينة لا تصدأ ) أو بذلك الزواج الذى  
يحدث بين السماء والأرض فى الكيمياء القديمة ، فحجر الفلاسفة  
المظفر يفاخر بتفوقه على الاتحاد المحض بين الذهب الذكر والزئبق  
المؤنث . وهذه الكلمات « إن يتزوج ذاته ، يجلب بذاته ، ويولد من  
ذاته ، وهو بذاته ينحل فى دمه بالذات ، ويجدد ما يتخثر مع نفسه ،  
ويتخذ لنفسه قواما صلبا ، يبيض نفسه ويحمر من تلقاء ذاته » (٣٥) .

وعندما يقول « الفلاسفة الهرامسة إنه يجب تزواج الشمس  
والقمر ، غابرتان وبابا ، الأم والابن ، والأخ والأخت » فإن كل هذا  
ليس بشيء آخر سوى اتحاد الثابت والمتطير ، هذا الاتحاد الذى يجب  
أن يتم فى الإناء بواسطة النار (٣٦) . ويكثر ابن عربى فى « كيمياء  
السعادة » من الحديث عن نكاح المعادن وتزواجها كما يخرج منها جواهر  
شريف يسمى الذهب ، به يشرف الأبوان . والذهب/ الولد =  
الفطرة = الإسلام ، وأبواه ( المعادن الأخرى ) هما اللذان يهودانه أو  
ينصرانه . ويقول عن إدريس صاحب كوكب الشمس « ورأى فى هذه  
السماء غشيان الليل النهار والليل ، وكيف يكون كل واحد منها  
لصاحبه ذكرا وقتا وأنثى وقتا ، وسر النكاح والاتحاد بينهما » (٣٧) .  
وتحضر صور أخرى من التراث الصوفى فى هذا الحلم ، حيث  
يستحضر الشاعر الأطعمة الطيبة ، والصور الجميلة ، وهذه الحالة  
الوجدانية المرتبطة بالكلام والألحان العذبة ( السماع الطيب ) .

إن الكلام سماع ، وه السماع إيقاع فى شكل حروف . وهو يمكن  
أن يتلقى بالصر فى صورة مرئية ، تلقيا يقوم على وزن وميزان .  
وحقيقة الميزان هى الإيقاع الذى تبرز فيه الذات ناظمة ، أى جمعة  
ومفرقة لحروف الصورة بإيقاعات هذه الحروف فى تركيب مشكل فى  
صور ، وإما يتلقى بالأذن ، فهو يحتاج إلى أعمال الخيال أكثر ، أى  
تقديم المرئى فى خيال المتكلم مقولاً يسمع بالأذن ، ويتلقى مرئيا فى  
الخيال . فالأشياء عامة فى وجودها العدمى لم تتصف إلا بنسبة



علوم الحقائق والمكاشفات<sup>(١١)</sup>. والهرامسة هم الآباء الحقيقيون لرياضيات الحلم ولرموز الأعداد. وهرمس كلمة سريانية معناها العالم. والهرمسية فلسفة عرفانية ترجع بجذورها إلى مصر القديمة. وقد عرفت بالتركيز الكبير على عمليات تحول المعادن وعلى الأحلام. وقد وصفت برديات هرمس الأحلام بأنها لغة لها حروفها ورموزها التصويرية، كما أن لها خطوطها المختلفة، كما هو الحال في اللغة المصرية القديمة، بخطوطها الهيروغليفية والهيروغليفية والديموطيقية، وأشكال حروف كل منها، وطريقة قراءتها، أو كما هو الحال في اللغة العربية، واختلاف خطوطها الكوفي والرقعة والنسخ، فتختلف صور المراتب ومعانيها في الأحلام تبعاً لنوع الحلم وطبيعته<sup>(١٢)</sup>.

لقد استخدم الفلاسفة والكهان في كل الفلسفات القديمة الخيال البصري والأحلام أداة للنمو والبحث والتجديد، واعتقد الهرامسة المصريون القدماء أن الكل يخلق العالم عقلياً، بطريقة مماثلة للعملية التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يخلق الصور العقلية. ومع هرمس ولدت فلسفة روحية تقوم على المادة. وتقرر هذه الفلسفة أن الصور التي توجد في العقل تقوم بالتأثير على العالم العضوي الطبيعي. وقد مهدت هذه الفلسفة الطريق لظهور الكيمياء القديمة. واعتقد هرمس أن الأفكار مماثلة في حركتها وخصائصها لخصائص العالم المادي وحركاته، وأنها قادرة على تحويل العالم المادي وعلى تغييره. وتعلم التحكم في الصور العقلية هو أحد الأساليب المستخدمة في إحداث هذه التحويلات. وقد أثرت المبادئ الهرمسية المصرية الخاصة بالمعالج والشفاء عن طريق العقل في بعض أشكال العلاج الإغريقية. فالمعالج المصري، ثم الإغريقي بعده، كان يجعل المريض يحمل بالشفاء من خلال الألهة. وقد اعتقد عالم الكيمياء القديمة السوسري «بارسيلسوس» أن قوة الخيال عامل عظيم في الطب. فهي يمكن أن تحدث الأمراض لدى البشر، ويمكن أن تشفيهم أيضاً، كما اعتقد أن الأحلام تمنح الإنسان شفافية الرؤية التي تسمح بالقدرة على تشخيص الأمراض وعلاجها. والروح - في رأيه - هي السيد الحاكم، والخيال هو الأداة، والجسم هو المادة التشكيلية. وقد كان الاعتقاد في القيم الشفائية للأحلام والخيال شائعاً في فلسفات الهرامسة، ولدى الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة، وكذلك لدى الهندوس والبوذيين. وفي العصور الوسطى عبرت هذه الأفكار عن نفسها في تراث المتصوفة المسلمين، والغنوصية العرفانية المسيحية، وكذلك في أفكار القبالة اليهودية<sup>(١٣)</sup>. في ليل الحلم كل شيء محتمل الحدوث: الاتصال بالملوك والأحياء، والوجود في أماكن متعددة، وفي أزمنة متباعدة في آن واحد<sup>(١٤)</sup>.

هو الليل؛ صَخُورُ الإرادات في الكون، سحابة

يتنفس فيها اشتباك الخطوط مشاجرة اللون في

اللون ...

للتخوم خطاها. تضيق وتتسع الأرض هرولة

لأقاليم يمتلئ الحلم فيها بما يشتهي

مرة ملكوت

السمع في مجموعها المشكل للكون الذي سمع كلام الله، فالتذ في سماعه، فلم يتمكن له إلا أن يكون. وهذا السماع الأول مجبول على الحركة والاضطراب والنقلة في السامعين؛ لأن السامع عندما سمع قول «كن»، انتقل وتحرك من حال العدم إلى حال الوجود فتكون، فمن هنا أصل حركة أهل السماع<sup>(١٥)</sup>.

وقد طال وقوف الشاهر في حضرة الوجود والكون (مقام «كن») فامتلاً بالفرح والأسئلة المورقة وخواطر النفس وهواجسها، وانتهت حلمه براهم حيرة طاغية (الحيرة عند ابن عربي هي الغرق في سياه العلم بالله مع دوام النظر إلى توالي مجلياته)<sup>(١٦)</sup>، فعرف أنه على المراج (يرتقى ويصعد بروحه)، وعمله وحلمه يتمشى في مقصورة (مقام الإمام) البقن الواحد المطلق نقبض الشك (الوجود الواحد) (أو الحق في الأشياء)، والحقيقة الشاملة الجامعة لكل الحقائق:

واتسعت دائرة الأرض

السموات سراويل يفتتن عن مخاصرة الدهر الحى

نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة

والإشراقيون الهرامسة والعرفاء يقيمون

وليمة الجدل النورى

السهروردي يتنفس ملء الفضاء ويقسم الحيز

والسمك النيل المفضض وبأكل ملء

الفيض الذي لا ينقطع

الهرامسة ينسجون برودة

السماع والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش

والطير مستراحاً وكنفاً وتوطئة لتعارف الخلق

ومصاهرة الخلق مثنى وثلاث ورباع وإلى آخر

ما تعبه الذاكرة من الأعداد.

وتتسع مساحة الحلم وتغزو المادة المتفجرة من طبقاته؛ فسموات الحلم سراويل تفتن كاشفة كالشمس صادفت رقبا بين سحابتين عند مخاصرة نهر الحلم الحى، فتفتح نافذة أخرى للعالم، فيشهد الرؤيا، وليمة الجدل النورى والإشراقين الهرامسة والعرفاء (الجدول التاريخي الخفية للشاهر والقصيدة)، كالسهروردي، الذي يتنفس بحرية، ويرفض القيد، ويفضل الموت جوعاً (وكان يفضل الرياضيات ولا يحب الطعام؛ وقيل في حادثة موته إنه ترك دون طعام حتى مات، وقبل إنه امتنع عن الطعام حتى مات)<sup>(١٧)</sup>، والذي يرفض أن يكون الطعام له فيقسم الحيز والسمك النيل المفضض رمز الحرية والحركة والخير والرزق والفضة المرتبطة بالفيض، بالقمر، بالنور، بالروح، بالقوة الخالقة. وهؤلاء الهرامسة ينسجون أثواب السماع المخطط، ويفرشونها لتعارف الإنسان والحيوان المتوحش والطير وتآلفها، في مصاهرة تتم بين الخلائق، وامتزاج يحدث في الذاكرة. ويتحدث السهروردي في رسالة أصوات أجنحة جبرائيل عن أن الحق سبحانه وتعالى قد قال «وجاعل الملائكة رسلاً أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع». وقد ذكر مثنى في أولها إذ كان الاثنان أقرب الأعداد إلى الواحد، ثم الثلاثة والأربعة. ومن هنا أن الذي له جناحان أشرف من الذي له ثلاثة أو أربعة. وهذا سر يتفرع على تفصيلات كثيرة في

## وأخرى سديم يناوشه العصفُ

من قصيدة ( امرأة تلبس الأخضر دائماً  
ورجل يلبس الأخضر أحياناً ) .

ليل الحلم يمر به الغمام أحياناً فيظلم ، لكن شمس الحضراء مثل  
عيون الحبيبة ، مثل لباسها ، غالباً ما تغمى . يبرق ليل الحلم بمزيج  
من الأحمر والأخضر ، وتظهر صور ، وتقوم عوالم وتبهوى عوالم  
أخرى . ليل الحلم بوتقة لوحة تكوينية سريرية ، تشبك فيها الخطوط  
والألوان . ليل الحلم تظهر فيه الأشياء وتختفى سريعاً كضوء البرق ،  
يفرش سناه لحظة ويخفيه لحظة . وتضيق أرض الحلم وتتسع مرة ؛  
تضيق الخطوة وتتسع في أقاليم الحلم مرة ، ويكون الحلم كالملكوت  
الممتلئ الكامل المكتمل ، ومرة أخرى يكون سديماً وعماه وخواء  
تناوشه ربح صرصر عاتية الحلم . مرة جنة ومرة صحراء ، لكن هذه  
الصحارى في الحلم قليلة الظهور ؛ وهي عندما تظهر فلها لتشير إلى  
مواضع الجنان ؛ الزروع والخيرات والأمطار والأزهار ؛

الصحارى تقاطرن لي بالغضى والشقائق للمن

ظل النور المطيفة

قدمن لي ورهن وطعم الإراك وأدعية

من حرار المحيين .

من قصيدة ( امرأة ليس وقتها الآن )

الصحارى القاحلات المجذبات في الحياة أوفى بداية الحلم جثن  
للحلم متقاطرات حاملات ومثلثات بالنباتات والأشجار الطيبة ؛ وعالم  
الحلم الخيالي هنا هو عالم فردوس يشير إلى الأيام الغدبة الأولى قبل  
المبوط من الفردوس ، أو إلى الأيام القادمة المتعلقة بحلم الصعود  
إليه . والجذر اللون النباتي المشترك في هذا الحلم هو الأحمر ؛ فالغصن  
شجر من أثل خشبه من أصلب الخشب ، وجره يبقى زماناً طويلاً  
لا ينطفيئ ؛ والشقائق هي شقائق النعمان ؛ الورود الحمراء المرتبطة  
بموت أدونيس وميلاده ، وبأسطورة الانبعاث والموت وطائر الفينيق  
الذي ربما كانت تشير إليه « النور المطيفة » في هذه القصيدة (١٥) .

والورس « نبت من الفصيلة القرنية ( الفراشية ) ، ينبت في بلاد  
العرب والحشة والهند ، وثمرتها قرن مغطى عند نضجه بغدد حمراء ،  
كما يوجد عليه زغب قليل ، يستعمل لتلوين الملابس الحمرية ،  
لاحتوائه على مادة حمراء . والأراك هو شجر السواك ؛ وهو شجر  
كثير الفروع متقابل الأوراق ، له ثمار حمراء دكناء تؤكل ، ينبت في  
البلاد الحارة ، ويوجد في صحراء مصر الجنوبية الشرقية . والعرار  
نبات طيب الرائحة ، من فصيلة البهارات الحارة (١٦) .

نار الحلم مشتملة دائماً ، وحرية الحلم وخيوله جامحة بلا حدود ،  
والشاعر ينام ويستيقظ ، وحلمه لا ينقطع :

شمسان :

مصهورة تشظى بجفنى واحدة

تتكلم أخرى عن الكائنات المذابة

تجلس في حضرة الدهشة المشرقة تحت

الظلام ، وأدخل أروقة الله ،

زُملنى الصيفُ والصوفُ تحت لضاء السموات ،

نمت ، استفتقت ذهولاً ،

ونمت تذرني جمره الليل

تفرط فوقى عناقيدها اللهبية

بينى وبين القميص الخيول

الصواهل ، ألقاف غاب من الشجر المعتم المتهدل

هذى غزاة خوفي مطاردة حرة

أقلب

من قصيدة ( امرأة ليس وقتها الآن )

يتحدث الشاعر هنا عن شمس خارجية وشمس داخلية ؛ شمس  
إدراكية وشمس حلمية ؛ امرأة واقعية وامرأة حلمية تحضر دائماً .  
واحدة تشظى بجفنه جمره ، والأخرى تتكلم عن الكائنات المذابة  
وزواج المعادن وعالم السحر والكيمياء وحرية التحويل والمصاهرة .  
غابات كثيفة ، أجرة أذغال تفرش أعضائها على أحلامه ، نعلم لتضىء  
وتضىء لتنعنم ، وتتسلل الشمس بين فروعها كضوء البرق بين الغمام  
« هذى غزاة خوفي مطاردة حرة » إنها امرأة جميلة شاردة ، بينه وبينها  
تقف خيول الحلم الصواهل ، وعناقيد الليل الملتبته تدفعه في اتجاه  
القميص الذى هو إما قميص الحبيبة ، أى رداؤها ، أو هو الغطاء  
الذى يخفى الحقيقة والمادة الأولى للحياة والخلق ، التى لا بد للمرأة -  
كما يشير أفلوطين - أن « يتغلغل تحت صورها ، وينزفها عنها ،  
ويجردها منها ، وحينئذ ينالها مفردة مجردة عن اللباس ، ثم يتأمل  
قميصها واحداً واحداً ، ويتأمل مرتبة كل قميص منها ، ويتحقق من  
مراتب هذه الصور ، وما هو منها أول ، وما هو ثان وثالث ورابع ، إلى  
الآخر منها » (١٧) .

ودائماً هناك في أحلام الشاعر رجل وامرأة ؛ ودائماً هناك مهرة  
لاخلامة ؛ مهرة كالمرأة أو امرأة كالمهرة . ودائماً هناك بحث وفعل  
شيقى ، وعالم يطمح للخروج من قسر الواقع وقيد المادة وانفضاء  
الزمن ؛ ودائماً هناك انشطار وثنائية متصارعة بين ذاتية الأرضية وذاتية  
الحلمية ؛ بين امرأته الواقعية وامرأته الحلمية ؛ ودائماً هناك جمر  
واشتعال ولهب :

بيننا جمره للعناق :

أحل حراها وأفنح أكمائها

ورق غملى تقراه ماء الأصابع ، كف تكابده

كلما سقطت ورقة نفرت في منابتها فورة للطلوع

المفاجيء وأزدهمت . . .

من قصيدة ( هل الانتظار هو ؟ )

وأيضاً :

رجل ، وامرأة تفتح في حررة لوبيهما الشفيقين

بخورا ولبانا زاكيا ، تفتح في الطوق هلالا

خفق مهدين ، حفيف المخمل الناعم بالحلمة

والمرأة تمشى خضرة معتمة في

## هوج الليل ويمشي الرجل النائم يقظان .

من قصيدة ( حنة هي القصيدة )

المرأة في الحلم كالحلم ، كالجمرة ، كالزهرة ، كالنهر ، كالكتابة ، كالإبداع ، طاقة متجددة مودعة متشعة دائماً كروائح المسك واللبان والبخور الذكية ، المرأة تمشي في الحلم كالنسيم الطيب ، ثوبها شفاف ، ويريحها طيب ، ومشيتها خضرة معتمة غامضة كثيابها ، كشمس الحلم ، كورق الشجر يبرز براعم من مكانه . والرجل النائم يمشي مستيقظاً لأنه حي بالحلم ، نشط به ، متنب لهاله ، مستثار بأمراته ذات الحضرة الداكنة ، المرأة الأفق الزجاجية الأشعة النجمة الهلال الخفق الخفيف النعومة ، تمشي متهادية وسنانه ، في حين ينظر الرجل النائم ويرى ويخاطب نفسه :

لك ممالك الجن الفسيحة وقلق الإنسان

ومستقبل الحلم :

جولان النوم في المدن

المهجورة وشواهد القلاع أو بقعة الجلوس على العرش

تستبد بك فوضى الغيوم والأرجوان المدمم في

مملكة الريح

لهل هم المول يعمدون أدوارهم في

صمتك المسكون بماء التذكر ، لتري كل شيء شبحاً

يبهم بين مرتأتين ؟

من قصيدة ( هل الانتظار هو ؟ )

وتنسع مرآة الحلم ، ويرفع الشاعر مرآها حلمه ، ويرى منقوشاً عليها ممالك الجن الفسيحة وحيرة الإنسان ، مائة الحلم الماضية ومادته القادمة ، ويتحول الحلم كائناتاً حياً حرراً في عوالم المدن المهجورة القديمة ، وتستبد بالشاعر العوالم المختلطة من مدركات خارجية ورؤى داخلية ، فوضى الغيوم والشمس ( الأرجوانية ) الدامية في سهوب التذكر حادة النزيف ، في حين تطلق الريح جيوشها الهوائية لتشن هجومها على مملكة الحلم . وينشط التذكر ، وتبرز مرآها كثيرة تعكس الحالة الشبيهة للكائنات والأشياء . وصمت الشاعر المسكون بماء التذكر هو إذن صمت مسكون بالحركة ، إنه مسكون بفتح بالتضجر ، فالحقيقة الوجودية واحدة تتعدد صورها وتجلياتها ومظاهرها ومراتبها ، فهذه الكثرة هي كثرة اعتبارية لا مستند حقيقياً لها . فالخلق واحد يتكرر في مراتب التجل في المراتب (١٨) .

ويهم الشاعر بين مرتأتين ، مرآة الخلق ( الإدراك - العالم الأرضي - المفردات - الكثرة ) ومرآة الحق ( الحلم - عالم النفس والروح - الصيغة الكلية - الوحدة ) . والمرآة الأولى تمثيلية باردة محددة ، والثانية حية دافئة متجددة ، مليئة بالسدالات والاحتمالات ، وهي مع ذلك خالدة . وفي الصورة تضمين لأسطورة الكهف وعالم المثل وعالم الأشباح لدى أفلاطون ، وكذلك لفكرة التناقض والصراع والبحث عن الذات من خلال وسيط هو المرأة .

إن الأحلام هنا ليست مقصورة على الشرط الفيزيقي للنوم ، إنما أكثر تعلقاً بالبعد الرمزي للخبرة الإنسانية الكلية (١٩) ، وبطبيعة الفعل الإبداعي الذي يمتص به الشاعر :

## امرأة تقوم بين وبين الحلم

معتصم بطوفان الحلم معتصم بطوفان القصيدة .

قصيدة ( امرأة - إشكاليات علاقة ) .

( يمرج ماء الظلمة الحى )

فما سؤالك عن ثلج الجمد وأنت مقيم

في حرش الجمرة الحية ،

وما سؤالك عن النار وأنت يقظان

النوم في إجابات الجمد !!

وأوقفني

أقر أني أجمع بينهما والخروج منها

ثم أقر أني علم أسئلة النوم ) .

قصيدة ( أول الحلم - آخر الحلم )

ماء الحلم ، الظلمة الحية ، الماء الحى لظلمة حية يمرج ويومض ويمتدح فلا سؤال ولا تساؤل ولا طلب لثلج السكون . يخاطب الشاعر نفسه مخبراً ليسأله أنه يقيم في حرش الحلم ( حرش الجمرة الحية ) ، حرش الحياة ، قمة التدفق قمة البركان . ويتخذ الشاعر تجاه ذات موقفاً شبيهاً بموقف النفرى في « المواقف والمخاطبات » أمام الله ، إنه ناز الحلم / الحية / القراءة / الحركة / النار / الإقامة ، لكنه في الوقت نفسه « يقظان النوم » الذي يتساءل عن « ثلج الجمد » ، ويقيم في « الجمرة الحية » . ويعترف الشاعر بوجود هذين العالمين ، هاتين المرتأتين ، هذا الواحد المنشطر في كثرة ، ويحاول الجمع بينهما ، والخروج منها . إنه يضع أمامه الموضوع ( الجمر - النار - الحلم - البقعة - الحضور الحقيقي ) ونقيض الموضوع ( الجمد - الثلج - الواقع - النوم - الغياب ) ويصل من خلال حلمه الإبداعي ومن خلال موقفه الذي يتواجه فيه موضوعه ونقيض موضوعه كي يصل إلى مركب النقيضين : « أقر أني أجمع بينهما والخروج منها » ، وكى يصل أيضاً إلى اقتناع فكري وشعري بأنه « علم أسئلة النوم » . إنه عالم الأحلام ، شاعر الأحلام ، سفر الأحلام ، مفجر الأحلام ، وفيها بين الدخول إلى الأحلام والخروج منها يتشكل عالم الأسئلة التي لا تقدم إجابات إلا لتثير أسئلة أخرى . وهكذا فعل العقل الجبدى الإبداعي ، هكذا فعل الكتابة ، وكذلك فعل الوجود والحياة : « مضى زمن الأجوبة التي لم نشترك في صياغة مقدماتها أو عناصر حيلاتها . نحن الأسئلة المطروحة ، بل نحن الأسئلة المفتحة ، والقصيدة سؤال كبير ، بل نحن القصيدة وقد تفرقت في جسيم كثيرة ، بل نحن هدايا الشوك ، لا هدوء لنا ولا هدوء لأحد بنا أو معنا » (٢٠) .

هل يمكن لحلم مثل هذا أن ينتهي أو يقفل أو يغتم ؟ لا ، إنه يستكمل دورة ليبدأ دورة أخرى . وكما يكون الفجر كمالات لليل وبداءة ليوم جديد يكمل الحلم دورته الصاعدة .

١ - ٣ آخر الحلم :

وفي حين تطلع نساء النهر في مطلع الحلم في بداية قصيدة « قراءة » ( خلاخيل من العشب - استدارات من الفضة والطمس - اشتهاه

وقصر خطواتها وضيق مكانها ، تضيق خطواته . لقد بدأت البقطة .

ويستعين الشاعر بكلمات وصور ذات جرس خاص لكي يعبر عن عالم الضجيح والفضوضاء الذي استيقظ فيه ، بعد أن كان في عالم الخفة والسكون ؛ فالنهار له « مرقعة » تختلط فيها الأصوات والأشكال والصور ، وفرش « الصوف » ، قامت « ، وألحقة القطن المنسدة » ارتمت . والسلام هنا « سلام عنكبوت » والدم « خشره » أن التقاطيع تشابهت ، وجسد الشاعر « يهجره » ماء الحلم « ماء حياته الليلية الخاصة ، والنهر الذي تطلع منه نساء الحلم « خلاخيل من الفضة والطلس » . والحلم كالماء بالنسبة للشاعر ، إذا هجره « جف ومات » . وكذلك الذاكرة بالنسبة للحلم « فهي ماء يفيض ويتدفق ، ويكسب الحلم الحياة والمعنى ؛ فإذا هجرت الذاكرة الحلم صار فوضى كابوسية عنكبوتية ، وشظايا من الرؤى الليلية المبهمة . ونض الصور المستمر والخلق الدائم المتجدد لمشاهد احلم تحضر بدلا منه الآن « تقاطيع تشابهن » ( إن البقر تشابه علينا ) في رتابة متكررة ومملة وواهي « كسبيج العنكبوت ، وكتكرار خيوطه » جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة » . إن ماء جنات الحلم التي تجرى من تحتها الأنهار يهبط ما دامت ذاكرة الحلم تشحب ويغيب ماؤها . والماء دائما مرتبط بالذاكرة ؛ ذاكرة النهر ؛ نهر الحلم ؛ حلم الذاكرة ؛ نهر الذاكرة .

هذه صور تكرر دائما في قصائد الشاعر الخيال / الرؤيا / الذاكرة / الهجران / الغياب / المرور / العبور ، وكلها مناطق مترابطة في مساحة الحلم ، والماء يخصصها ويعطيها دلالات التجدد والنمو ، وغياب الماء يحضر أمام أعيننا صورة مشهد جاف بارد وقاحل ، يوشك على الموت :

... الفجر ينسجه عنكبوت الترقب ، لا أصدقاء يمشون  
صوت الخطى أتعرف فيه على صاحبي الموت أو  
حس الظلمات ومهمة المخبرين وراء النوافذ .

من قصيدة ( امرأة تلبس الأخضر دائما )

وفي قصيدة « امرأة ليس وقتها الآن » نجد أنه بعد طوفان الحلم وفيضان العشق ونار الشبق وصراع العوالم وتفجر الذاكرة ، يكون الوداع ، وتكون البقطة والإفاقة :

استفقتنا ذهولاً :

من الرعب لم ألتفت

وهي لم تلتفت .

على أن قصة الحلم في قصائد الحلم هنا ، لا تكون منسقة منظمة كما هو الحال في الأعمال العقلية ؛ إنها عوالم تختلط وتنشط ، وتبدأ لتنتهي ، وتنتهي لتبدأ مرة أخرى . والإيقاع الدوري لها ، والشكل الدائري لقصائدها ، يسلمنا إلى عوالم بدائية قريبة من عوالم الأسطورة . هكذا يمضي الشاعر لياليه ما بين « بارقة النعاس والخطفة الحلم المكاشف » إننا عندما نكون في حالة نوم نستيقظ في حضور شكل آخر من الوجود ؛ فنحن نحلم ونبتدئ القصص التي تحدث ، وأحيانا لا يكون هناك بالنسبة لنا أي سبب في الواقع . وأحيانا ما نلعب دور البطل ، وأحيانا دور الشرير ، وأحيانا نرى أجمل المشاهد ونكون في قمة السعادة ، وأحيانا ما يُغذف بنا في جحيم من الرعب .

بللته رغبة الماء ) فإن نساء النهر - في ختام الحلم وختام القصيدة - لا يطلعن بل ( يكشفن عن الساق النحاسية ، والطلس وعشب الخليفة الطالعة من كل نوم ) . الساق النحاسية إشارة لنساء الأرض أو لطلوع الشمس .

وفي حين يكون عالم طلوع الحلم هو عالم طلوع نساء من الفضة ، خلاخيل قمرية من العشب بلون شمس الحلم ، أو استدارات شبه كاملة من الفضة والطلس والضوء المشع المضيء لعالم الحلم ، فإن عالم طلوع الشمس الأرضية بعد ذهاب الحلم يكشف عن سيقان نحاسية توميء إلى قرب طلوع الشمس لنساء أرضيات يكشفن عن عالم الخليفة التي قامت من النوم تسعى في الأرض قرب مطلع الفجر . وما زال الشاعر يغفو ويصحو ، ويستيقظ ثم يغيب ؛ ما زالت المهرة تصهل وببت أبيه « مرتحل في جسد الحلم » ؛ ما زالت الصحارى تكتسى وتترزين ، وكذلك الخرائب « ببهاء الصاعقة وخضرة النار » . لكن ها هي ذي تخفي أطراف الليل المتبقية « في قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك » . ويدخل الليل في النهار ، ويلج النهار عالم الليل ، ويخرج الميت من الحي ، ويخرج الحي من الميت ، وتحمي الأرض بعد موتها ، وتظهر شمس « أرجوانية ذهبية فيخفى الليل بتأثير من جسمها ( الذهب المسبوك ) ، وتصعد الشمس ويهبط الشاعر من عالم الأحلام :

صاعدة هي ومليئة

هابط هو إلى مهمة الخشاش وتلاصق الدوبيات

وزواحف السمي

صاقت الخطوة ...

في مرقعة النصف النهاري

التفتت ، انشرفت رائحة النوم الظلامي

وقادت فرش الصوف ، ارتمت ألحقة القطن

المنسدة

سلام عنكبوت من دم خشره أن التقاطيع

تشبهن ...

سلام /

جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة ...

من قصيدة ( قراءة )

وتحتل المشهد الأخير في الحلم صحراوات تلبس أرديتها فتزين الأرض وشظايا الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة نار الحلم . لكن هذه الزينة تبدو كغفوة الموشك على البقطة ، وكخضرة النار وبيدات النار ونهايات الحلم ؛ تمضي سريعا . وتصعد الشمس ويهبط البحر ، ويغيب نهر الحلم ، وتشحب صورة مياحه ، ويبدأ العالم الأرضي السمي اليومي في الدبيب والمهممة ، وتضيق الخطوة التي كانت واسعة ، لأن حرية الحلم أوشكت على إفساح المجال لقيود المادة . ويصبح السمي هنا شبيها بسمي الزواحف والدوبيات ( الخسرات الصغيرة ، التي قيل في بعض نصوص الكيمياء القديمة إنها قد تخرج من النار )<sup>(٥٦)</sup> . وفيما بين صعود الشمس وهبوط الشاعر إلى عالم الدوبيات والزواحف وخنشاش ( حشرات ) الأرض وتلاصق مسافاتها

هو صباح العصافير التي تبكر قبل البشر؟ وهل يحىء الشمس يعلن غتام حلمه؟ أم أن ذهاب نهاره هو قدوم لعصافير ليله؟ إن الليل عصافير ينفض عن أنفسهن بقايا القطر وأصغاث النباتات ويقايا الظلام. هو الصباح إذن يحىء ويختتم الحلم، فالهوة وتأويب ونعاس الصخرة «رطب». هو نعاس الفجر إذن؛ نعاس القطر والندى. وما زالت القرية تنام مثل جرو مرج غارق في السكينة والأحلام، لكن نعاسها يوشك أن ينفض، فالنهار تنأهب فؤابه رأسه للظهور مشعة بضوئها من وراء الأفق. إن نهاية الحلم تعود بنا إلى بدايته، وبداية الحلم قد تكون هي نهايته؛ ونهايته قد تكون بدايته وما تذكره من الحلم يكون آخر ما تم فيه، وقد يكون هو ما نبدا به الحلم في اليقظة، برغم أنه نهايته في النوم.

يمكننا بالطبع استرجاع الحلم من نهايته، وتذكر بعض التفاصيل إذا نحن نشطنا الذاكرة؛ فليست قصيدة الحلم - وكذلك الحلم - حركة خطية امتدادية أحادية الجانب، بل هي حركة دائرية لولبية بدولية، تتحرك بين السطح والعمق. وهنا يتحرك وعى الحلم - أو لادعيه - من نقطة ما ويعود إليها كي يعصفها أو يؤكدها. وهو خلال حركته يأخذ موضع عين الطائر أو ينظر من منظور الطائر؛ Bird Perspective فهو يرى جميع مشاهد الحلم متجاورة ومتفاعلة ومتراكبة ومتداخلة معاً في آن واحد؛ يراها برغم تباعدها الزماني والمكاني، وبرغم تفكك عناصرها وتباعدها مفرداتها، في موضع واحد، بنظرة واحدة، غارقة في ذلك الضوء الكوني الأسطوري الشامل، المميز لعوالم الأحلام التي تجول فيها محمد عفيفي مطر كثيراً، ومن خلالها أبدع شعره بشكل قل أن نجد له نظيراً في الشعر العربي المعاصر أو غير المعاصر.

## ٢ - الكيمياء دلالة الصهر والتحويل :

ما علاقة الشعر بالكيمياء؟

نبدأ أولاً فنقول إن ما نقصده بالكيمياء هنا هو تحديد ما يسمى بالكيمياء القديمة Alchemy وليس الكيمياء الحديثة Chemistry. ويمزى اشتقاق كلمة كيمياء إلى كلمة مصرية قديمة هي «سيميا» ومعناها السواد. وقد أول مؤرخو الكيمياء معناها صنوفاً من التأويل؛ فممن من قال إن معناها الأرض السوداء إشارة إلى الخصب والبركة؛ ومنهم من جعل السواد رمزاً إلى السر والخفاء، ودليلهم على ذلك الإشارات المعقدة التي كان يتخذها القدماء لتضليل العامة، ولتفهم التلميذ الخاص فقط (٥٣).

ولاحظ أن البعض يطلق لفظه «السيميا» على الكيمياء العربية، بيد أن استخدام هذا المصطلح لا ينسجم مع مفهوم الكيمياء لغة واصطلاحاً وتاريخياً؛ فلفظة السيمياء وردت في المعاجم العربية لكي تعني «العلامة». ويفرق ابن خلدون بين السيمياء التي هي عنده من «فنون السحر وضروبه» ومن فروعها عالم أسرار الحروف، وعالم استخراج الأجوية من الأسئلة، والكيمياء التي يعرفها بأنها علم ينظر في المادة التي يتم بها تكوين الذهب والفضة «بالصناعة». ويضاف إلى ذلك أن هذه التسمية - السيمياء - لم تستخدم من قبل علماء الكيمياء العرب، بل استخدموا لفظة الكيمياء منذ عصر خالد بن يزيد. ولم تر هذه التسمية أيضاً في مؤلفات جابر بن حيان والرازي،

ولكن أياً كان الدور الذي نلعبه في الحلم، فنحن نقوم بدور المؤلف، إنه حلمنا، وقد ابتكرنا نحن الحبكة (٥٤) :

نخرج تحت فضاء الليل وتغدو شجرة هائلة يلفها  
الظلام المرقط

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل حتى  
تتكامل على فراشك الخشن  
للحصى والليف غابة من تألفات اللبس والأحلام  
للسموات ذاكراً في عينيك  
تعرف كم دائرة تطيرها الصقور والحدآت العالية  
حتى تصير الشمس في مركز الأقواس.

من قصيدة : (هل الانتظار هو؟).

ونصوص قصائد الحلم نصوص ملتبسة، تتداخل فيها عوالم وتفصيلات وصور متباعدة؛ فهل ليل الشاعر هو نهار الكون؟ وهل نهار الشاعر هو ليل الكون؟ هل اختفاء النجوم هنا ولادة للصباح؟ أم هو قدوم للحلم حينما تختفى أنجم السماء في الليل تدريجاً من أمام الشاعر، في حين تغفو عينه، ويحيىء حلمه؟ هل كلما اختفت نجمة من أمامه تتكامل أعضاؤه عضواً عضواً على فراش ليله؟ أم أن هذا التكامل يكون للغابات المتألفة من اللبس (الشبقي) والأحلام؟ هل السماوات التي تحضر في ذاكرة عيني الشاعر هي سماوات الحلم أم سماوات الفضاء الإدراكي؟ وهل يعرف الشاعر عدد دورات طيران الصقور والحدآت العالية خلال الحلم أم خلال الصبح واليقظة؟ هل يكون ذلك منذ شروق شمس الحلم أم شمس الإدراك الحسي المعروفة؟ هذه كلها احتمالات يوحى بها هذا النص الملتبس، الذي يكثر وجود أمثاله في شعر عفيفي مطر، ومثله قوله في قصيدة «حبة» هي القصيدة : «الليل في آخره السهل عصافير ينفض عن الريش بقايا القطر، أصغاث النباتات، هباء الذر والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفة الجناحين. النهار التّم في أعضائه واصاعدت شيبته من تحت حذاء الذرى. الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تنأهب والقرية جرو ومرح لأذبه النوم البعيد». هنا يتوحد الزمان بالمكان، وتعرف الطبيعة سيغفوية اللون والحركة؛ فبعد التمهيد الذي بدأت به القصيدة، والذي شبه فيه الشاعر أشعة الشمس بالشوك المضرة وبالفنل الساطع الذي يرمي، ويعكبوت ذهب يقطر منه الأرجوان - بعد هذا تتداخل عناصر الليل مع عناصر النهار؛ فما زال الليل حياً يسمى؛ وفي القرية تتداخل عناصر النهار مع عناصر الليل، كما يتداخل الضوء مع الظلمة، والنور مع الغبشة، واليقظة مع النوم، ويتحدث الشاعر عن الليل الذي يستيقظ في آخر السهل كما تنفض العصافير عن ريشها بقايا ندى الصباح وأصغاث أحلام النباتات وتثار الريح والخشرات والعتمة، ثم تسلم مناقيرها لدفة أجنتحتها. والنهار تنأهب للصدوع فشيبته، أي فؤابه رأسه، أي شمسه، تتصاعد عند الأفق المخضب كالحناء، في حين أن الصخرة «تأوى للنعاس الرطب». والفراغ يتأهب، والقرية في حالة نوم تشبه الكلب الصغير الذي لأذبه النوم السعيد. هل يتحدث الشاعر هنا عن حالة من اليقظة أم حالة من النوم؟ أم حالة هي ما بين اليقظة والنوم؟ (وهذا أقرب الاحتمالات في رأينا). فهل ليل الشاعر هنا

بل شاع استخدام مصطلح الحكمة على الإطلاق ، والصناعة ، إلى جانب المصطلح المعروف . وعلى ذلك يرجح تسميتها بالكيمياء القديمة<sup>(٥٤)</sup> .

وإذا ما وردت كلمة سيمياء في هذه الدراسة فلنأخذ معنى بها علم الكيمياء القديمة وليس علم العلامات أو السيمبويك الذي عرفه « بيرس » بأنه نظرية شكلية للعلامات<sup>(٥٥)</sup> ، وإن كانت الرغبة الكامنة في الحقلين المعرفيين تكاد تكون واحدة ، وهي الإحاطة بالكل ، والتواصل الشامل<sup>(٥٦)</sup> ، مع اختلاف المناهج والأساليب .

إن الموضوع الأساسي الذي يتجه إليه سهمنا الآن هو تلك التشابهات وثيقة الوثائق ، التي نفترضها بين الكيمياء القديمة أو الحديثة وأشكال معينة من الشعر المعاصر بشكل خاص ، وشعر عفيفي مطر بشكل أخص . ونوجز هذه التشابهات فيما يلي :

١ - تقوم الكيمياء في جوهرها على أساس عملية الصهر والتحويل للعناصر الطبيعية وللمعادن والمواد ، من خلال مراحل معينة يمر بها المعدن ، حتى نصل إلى الهدف . وكذلك الشعر ، فهو عملية تحويل للمشاعر ، والأفكار من خلال مراحل معينة هي مراحل الإبداع ومرحلة التدقيق ؛ فالشعر - وكذلك الفن بوجه عام - يحول مبدعه ويحول متلقيه من حالة إلى أخرى يفترض أنها أفضل من الحالة السابقة عليها . « وتقوم فكرة الكيمياء القديمة على أساس تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة ، وبصورة خاصة صناعة الذهب والفضة من غير معادنها ؛ ويتم ذلك بواسطة مادة تالفة اصطلاح على تسميتها بالإكسير أو حجر الفلاسفة ، تصنع من سواد معدنية أو نباتية أو حيوانية . وعند العمل تلتقي كمية منها على الجسم المعدن المراد تحويله ، كالرصاص والقصدير والنحاس بعد إحاطته بالنار ، فينفذ فيه كما ينفذ السم بالجسم ، فيتحول إلى معدن الذهب أو الفضة . وتستند هذه الفكرة ، في رأي علماء الصناعة ، على مبدأ مفاده « أن المعادن المنطوقة ، وهي الذهب والفضة والنحاس والحديد والرصاص والقصدير ، كلها أنواع واحد ، وأن اختلافها نابع من تباين الكيفيات الموجودة فيها ، وهي : الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة ؛ وهي أعراض متغيرة . وعليه يمكن قلب المعادن بعضها إلى بعض إذا ما أريد تبديل هذه الأعراض بالصناعة »<sup>(٥٧)</sup> .

وقد قال يحيى الدين بن عربي في « كيمياء السعادة » : « إن حرارة الصيف وبرد الشتاء وبوسة الخريف ورطوبة الربيع ، وحرارة المعدن وبرودته ، كلها هي علل تطرأ على المعدن أثناء رحلته ؛ ولذلك فهي تنقله من طور إلى طور ، لأنه يمتلك أساسا عند نقل جوهرته إلى حقيقتها فيسمى كبريتا أو زيبقا ، وهما الأيون لما يظهر من التحامهما وتناكحهما من معادن لعل طارئة على السولد ( الذهبية ) ؛ فهما إنما يلتصقان ويتناكحان ليخرج بينهما جوهر شريف كامل النشأة ، يسمى ذهبا ، فيشرف به الأيون<sup>(٥٨)</sup> . وترد هذه الفكرة أيضا لدى بارسيلسوس في القرن الخامس عشر . فما الإكسير أو الماء الملكي الذي يستند إليه الشاعر في تحويله لذاته ولقارنه أو مستمعه ؟ أعتقد أن هذا الإكسير هو الخيال ؛ تلك القدرة الإنسانية القادرة على الجمع بين المتناقضات ، وعلى إحضار الغائب وتغيب الحاضر ، وعلى توليد الصورة « وركنة » المجاز ( تفجير براكته ) .

٢ - كانت الكيمياء القديمة - وكذلك الحديثة - تلجأ إلى الرموز وتعد علم الخاصة . وكانت الرموز هي وسيلة التواصل والتخاطب بين العالم ومربديه ، فكان لا بد من إتقان هذه الرموز ولهيمها ، وإلا عُدَّ الرجل من العامة وليس من الخاصة . وكذلك الشعر ؛ فلا بد له من قدرة كبيرة لدى الشاعر على صياغة الرموز وإبتكارها ، ولدى القارئ والمستمع على فهمها وتصورها . إن الشعر يرمز ولا يعلن ؛ وكذلك كانت إلهة « دلفي » القديمة تنطق بالشعر وتنبأ ، وكان « ملارميه » يقول بوجود « قرابة خفية بين الطغوس القديمة والسحر الكامن في الشعر » . ولذلك فإن الشعر عنده إهابة ، أو ( تعزيم ) تعويذ بالأشياء المتكتمة في غموض مقصود عن طريق الكلمات اللامحة غير المباشرة . أما الشاعر فهو « ساحر الحروف » ؛ وأما أسلافنا فقد كانوا الكيميائيين بالمعنى القديم المعروف عنهم في العصور الوسطى<sup>(٥٩)</sup> ، فكان الأسد الأحمر في لغة السيمياء هو مادة الذهب ، والزئبق البيضاء هي مادة الفضة ، وغرفة العرس هي أنبوبة الاختبار التي يتم فيها المزج ، والملكة الشابة هي المادة الجديده الناتجة عن اتحاد المادتين في مادة واحدة<sup>(٦٠)</sup> . وهذا التركيز على عالم خفى مستور يجب كشفه من خلال رموز تبطن غير ما تظهر ، وهو صفة مشتركة بين الكيمياء والشعر بعامة ، وشعر عفيفي مطر بخاصة - كما سنحاول التوضيح .

٣ - إن العمليات الأساسية في الكيمياء يمكن أن تكون هي العمليات الأساسية في الشعر ؛ ففي الكيمياء هناك التحليل والتركيب ، وهناك العنصر البسيط والعنصر المركب ؛ وكذلك الحال في الشعر ؛ فهناك الصورة البسيطة والصورة المركبة . وفي الكيمياء تحدث عمليات صهر وتكثيف وتحويل وتنقية وبلورة وتقطير ومزج ؛ وكذلك الحال في الشعر ؛ فالشاعر الموهوب يمزج بين الصور ، ويظهر المكونات المتبادلة ، ويكتف المعنى ، ويقطر الدلالة ويحول الوهم ، وينقى شعره من الغث والساخج والسطحي والثرث . وهذه ليست علاقات مجازية ، بل أمثالا من العلاقة يمكن أن نقف عندها حتى بالمعنى الحرفي .

٤ - ماذا كانت تعنى فكرة الكيمياء القديمة أو حجر الفلاسفة ؟ لقد كانت تعنى أن الإنسان قادر على التحويل ؛ أى قادر على مجاوزة الوضع الراهن ، والانطلاق من أسر الماضي وجود الحاضر ، إلى حرية المستقبل . وكانت هذه الفكرة تعنى أن الإنسان مبدع/قادر/تقدمي ومستقبل . وفي بعض الكتب يظهر حجر الفلاسفة بوصفه إشارة إلى عقدة التفوق الحقيقية المسيطرة على الكيميائي في طريقه لتحقيق ذاته . وبلغة « باشلار » فإن « ما يعزز الصبر خلال السهرات الطويلة ، والتسخينات الكثيرة ، ويجعل خسارة الشروة محمولة ، هو الأمل بالتجدد ؛ الأمل في أن يجد المرء نفسه ذات صباح وعلى جبهته بريق ، وفى عينيه ألح وهب »<sup>(٦١)</sup> . إن النار العليا تحكم بالإنسان الأعلى وفى المقابل ، فإن الإنسان الأعلى في شكله اللاعقلاني ، الذي يحمل به كما لو كانا مطالبا بقدرة ذاتية فذة ، ما هو إلا نار عليا<sup>(٦٢)</sup> ، وإن هذا الوعي الحاد بالأمل هو نجاح في حد ذاته<sup>(٦٣)</sup> . وقد كانت بحوث الكيمياء القديمة هي التي مهدت الطريق لظهور الكيمياء الحديثة ، كما هو الحال عند جابر بن حيان العربي في القرن العاشر ، وعند الطبيب السويسري بارسيلسوس في القرن الخامس عشر الميلادي . فهل يمكن



القصيدة الدائرية الشبيهة بحالة الحلم وبدورة الكيمياء<sup>(٦٩)</sup> . فهل هناك دورات أخرى ؟ إن الكون ذاته دورة ، والحياة دورة ، وكثير من أفعال الحياة والإنسان تأخذ شكل الدورات ، كما سبقت الإشارة . وهناك أيضا دوران الأفلاك والكواكب ، ودوراتها في الفكر القديم يؤثر على حالات الجسم والنفس . والارتباط الواضح في الأفكار الميتولوجية وشبه العلمية بين المد والجذر ، ومراحل القمر ، وحالات العقل ، كالصحة والجنون ، ليس في حاجة للإعادة أو التكرار . ومن هنا برزت الحاجة إلى علوم وعادات قديمة ، كالتنجيم ، وقراءة الطالع ، وزجر الطير ، والكون الأكبر ( الماكروكوزم ) الذي يواجه الكون الأصغر ( الميكروكوزم ) .

ومحسب أنك جرم صغير  
وليك انطوى العالم الأكبر  
ومن ثم كانت الكواكب عند جابر بن حيان والمجريطي محمد صاحب الطلسم بقومها وفعاليتها على التأثير من خلال الإشعاع المنبعث من موقعها الفلكي الخاص بها ، شريطة أن تكون في هيئة معينة ، ومشحونة بالقوة<sup>(٧٠)</sup> .

إن المبدأ الكون العظيم - كما يقول يونج - المتفق مع أفكار الخلق الغنوصية ، هو ذلك المزج الذي يحدث بين المادة والنجوم ، فتنتج مادة كونية . إنه مثل مبدأ الواحد عند فيثاغورث وأنبادوليس<sup>(٧١)</sup> . إن الذهب يمتلك فضائل جمعة من الشمس . . مكثفة في جسمه . ولقد جمعت الطبيعة الفضائل في الذهب ، كما جمعتها في اللهب . . . إن التناقض الخاص بالمقدار الصغير وبالشمس الكبير يضاف إليه تناقض آخر ، فالحجر الكريم يلمع ويضيء ، وهو في آن واحد الثروة الملموسة والثروة المخفية ، ثروة البهركما هي ثروة البهليلج ، ولا معنى لأسطورة الكنز المخفي بدون هذا التكتيف للممتلكات . وهذه الأسطورة تشغل أجيالا متعاقبة<sup>(٧٢)</sup> . إن الحلم قصير ، لكنه واسع الأزمنة ، متموج الأمكنة ، والكيمياء قليلة عناصرها ، توضع بمقدار ، لكنها عميقة الأثر ، شديدة النفع . والإكسير في التراث قادر على إطالة العمر ، وتجديد الشباب ، وتحقيق السعادة ، برغم دفته ورهافته ، وكذلك الكتابة ، وكذلك الشعر ، فهو كلمات مفرودة أو مكتوبة ، لكنها تقيم الدول ، وتقوض الممالك ، وتثير الحروب ، وتحقق السلام ، وترتبط بالعوالم والأفكار والإيديولوجيات وتربية الإنسان وأحلامه وتفكيره . إن الكلمات ، والشعر كلمات خاصة ، هي مشيرات مادية ، تنطلق من الشاعر في شكل ذبذبات صوتية وإيقاعية ودلالية ، فتغبر العقل والوجدان حتى حل المستوى الكيميائي والفسيولوجي . إن المواد الأولية للكيمياء ، كذلك تفاصلاها ، تدخل أيضا في تركيب شعر عفيفي مطر ، وفي تشكيل عالمه ، وهذا ما يحتاج إلى وقفة :

٢ - ٢ رؤية فائقة للعالم :

الشمس في جبر الظلام

هجوم النيران تحت هياكل الأنصاب والأزلام

هل ذهب المبيد مكنس فيها ،

وهل ومض اللآلئ - من هيون الميتين -

من مائها المسجون ١٩

أن يوجد شعر عظيم دون وهي حاد بالأمل في إمكانية التجديد والتغيير والتحسين والتطوير للواقع الإنساني ؟

إن عوالم الكيمياء وعناصرها تفيض على الحلم وتفيض فيها يشبه الانبعاث الذاتي ، وكذلك الشاعر يفيض بشعره ، وكذلك الشمس تفيض بأشعتها ، والقمر بفضته .

وعلى أساس من هذه الفكرة يمكن أن نجد بعض الروابط بين الفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم ، وكذلك أفكار الأفلاطونية المحدثة ومدرسة الإسكندرية ، ثم الفكر الصوفي الإسلامي ، وبخاصة لدى الإشرافيين أمثال ابن عربي والسهورودي والحلاج ، ولدى أتباع المذهب الشيعي الإسماعيل ، ثم لدى بارسلوس في أوروبا ، وأتباع الغنوصية العرفانية المسيحية ، ثم برجسون ويونج وسبينوزا وكروتش وغبرهم من فلاسفة الكشف والحدس ، وكذلك لدى الشعراء الرمزيين في كل العصور . وأنا أعتقد أن عفيفي مطر هو ابن كل هذا التراث الحلم بالتغيير والأمل في مستقبل أفضل ، وحاضر أكثر رصانة .

٥ - هناك علاقات قوية بين الحلم والكيمياء من جهة ، والكيمياء والكتابة من جهة أخرى ، ففي محاولة لتعقب الأثر المزاوي للغة الإنسانية قام « جاك دريدا » بزيارة خصبة إلى عوالم أفلاطون وإلى الأساطير الفرعونية القديمة . وفي أسطورة مصرية كان «نحوت» إله الكتابة هو أيضا سيد الأرقام والحسابات والتقاويم والطقوس الجنائزية والموت . « إن إله الكتابة هو أيضا إله الطب ، والطب هو العلم ، وهو في الوقت نفسه المقار الخفي . إن إله الكتابة هو إله الصيدلة<sup>(٦٩)</sup> . إن نحوت ( أو نحوي أو نوت ) مبتكر الكتابة الهيروغليفية ، وكتاب الآلهة ، وسيد الحكمة والسحر ، هو إله الحلم ، إله الكيمياء ، إله الكتابة ، وذلك عن طريق خونسو ، الإله القمري المنير<sup>(٧٥)</sup> .

الحلم هو هذا الإملاء : كتابة ثاق من هناك ، من المكان الذي أطلق عليه فرويد اسم « المشهد الآخر » ، مرددا تعبيراً أوجده فخر لاها لا تاق من ذلك الذي يدور في حالة الصحو ، أمام كل المعاني التي تتردد<sup>(٧٦)</sup> . إن عناصر الإيمائية والرمزية والتحويلية والتكتيف والتفكيك هي عناصر مشتركة بين الحلم والكيمياء والشعر ، وكذلك تراث التصوف الذين كتب كثيرون منهم أعمالهم فيها يشبه الشعر ، وكانت حواراتهم تدور بلغة مجازية تشبه الشعر ، أو هي شعر بحق . وقد عمل الكثير منهم بالكيمياء النظرية أو العملية . وقد أصبح مفهوم الإمام ومفهوم الإكسير في التصوف مترادفين ، فالإمام الذي بمقدرته قلب جوهر النفس والتسامي بها هو إكسير البشر ، والإكسير ، تلك المادة المجهولة الكنه القديمة ، بمقدرتها التوسط لقلب المادة ، فهي إذن كإمام ، وينسب إلى جعفر الصادق قوله : « حبة الإكسير لو صبت على سيئات الخلق صارت حسنات » . ويصور جابر بن حيان في صورة رجل بحاجة شديدة إلى مرشد روحي ، لأن فن الكيمياء في مفهومهم ولبد الفيز<sup>(٧٧)</sup> .

إن الميكانيزم السيكلوجي الذي يقوم بتحويل الطاقة - على نحو ما أكد يونج - هو الرمز<sup>(٧٨)</sup> . وفي الكيمياء نرد مصطلحات مثل الدورة الكيميائية ، التي هي دورة تحول المادة وحركة الحلم - كما رأينا - حركة دائرية برغم اختلاطها . وفي الشعر لدينا

## أم وجه البلاء زمردات من حجر

يسقطن من هيئ ما بين الخليفة والكلام ١٩

من قصيدة ( موت ما لوقت ما )

والعناصر الأولية للمواد المشكلة لهذا المقطع تتراوح بين النار ( الشمس - النيران - الهياكل - ومضى ) والماء ( اللائ - التي تخرج من الماء - الماء المسجون ) والتراب ( الأنصاب - الحجر ) . ثم هناك المعادن والأحجار الكريمة ( الذهب - اللؤلؤ - الزمرد ) .

والشكل الهندسي المسيطر على الصورة هو الشكل الدائري ( الشمس - اللؤلؤ - هيون الميتين ) . والعنصر البشري الملمد في هذا التصوير هو العبيد . وارتباط هذا العنصر بالشمس والذهب وغيرهما من عناصر الصورة يوحي بفيد يوشك أن يفك ، وسوى يوشكون على الصحو ، وتكون يوشك أن تكتشف . إن الشمس في أحصاق الظلام ( مخبوءة ) . ومضى اللائ من هيون الميتين صخرة المحار الذي يدخله عنصر غريب بين صدفه وفشائه اللحمي ، فتزور المحارة مادة كلسية تقيت بها هذا الغريب فيتكون اللؤلؤ ( هل هو الناس الذين إذا ماتوا انتبهوا ؟ ) . والصورة موضوعة في حالة تساؤل ودهشة كبيرة ، لكنها توحي بشيء ما أكبر ، يوشك أن يجيء ، فقد كان هذا المقطع مقدمة للدخول في عالم الحلم ، والشمس والذهب والنيران والومض عناصر تشكل مركز قيادة الصورة ، وهي معا يمكن تلخيصها في كلمة واحدة هي النار . إن النار هي المصدر المهيمن على المواد الأولية الداخلة في تشكيل صور هذا الديوان . ثم تأتي بعد ذلك صور الماء . وامتزاج النار مع الماء يخلق عنصرا خصبيا حيا ثالثا ، يوشك أن يكون هو المادة الخفية لرؤية الشاعر . وهذا العنصر هو الدم . ومن ثم فإن رؤية الشاعر يمكن أن نسميها رؤية نارية - مائية ، أو نسميها رؤية ديمائية ( أو موعوية ) للعالم . وسيظهر ذلك لنا كثيرا فيما تبقى لنا من كلام في هذه الدراسة .

كانت كيمياء العناصر الأولية ، وأسماها الأحجار والمعادن وصورها تظهر دائما ، صراحة أو ضمنا ، في القصائد السابقة لعنفى مطر ، لكن ما حدث في هذا الديوان هو أن عمليات الصهر والتفاعل صارت أكثر رهافة وأكثر تعقيدا ، على نحو انعكس أيضا في شكل الأداء الشعري ، فقد كان أكثر بساطة ، بل ربما وصل أحيانا إلى حد المباشرة ، أما الآن فالصور أصبحت أكثر تعقيدا ، والسر أصبح أكثر غموضا ، وطقن الصور وسحقها وصهرها صار أكثر عنفا وامتزاجا وتركيبا . في ديوان « ملايح من الوجه الأنباذقليسي » ، الذي صدر عام ١٩٦٩ ، وفي قصيدة « شكوك » ، يقول محمد عفيفي مطر :

باسفري الطيرير

في منجم الكيمياء والتحول الأخير

تنحل في دمي روابط الأشياء

وترقص العناصر المتحركة

تنقلب الفروع في الجذور

والنار ترمي ثمارها في الكرامة المحترقة

والماء في دمي يميت بلرق المتلفة

يشعل الهواء

## ويجبل الرماد

لكنني أنتظر التحول الأخير .

ولن يكون صعباً علينا أن نقارن بين هذا المقطع وكثير من المقاطع التي تتعامل مع موضوعات مماثلة في ديوانه الأخير الذي نتعرض له الآن ، وأن نكتشف مقدار التحول الكبير الذي طرأ على شكل الأداء الشعري لدى الشاعر ، وكذلك شكل عمليات التحول التي تأخذها الصور الشعرية من خلال عمليات التقديم والتأخير ، والتدوير ، وزيادة طول الجملة الشعرية ، والإكثار من استخدام المفردات المهجورة ، وزيادة حجم الصور الشعرية كما وكيفا وتعقيدها ، وحالات الالتباس والتورية ، وزيادة الولوج والجنون بالجاز ، والحضور الجارف لقصائد الحلم كما وكيفا ، وغير ذلك من المكونات اللغوية والخيالية الشعرية الأخرى :

قلتُ أمشي في هروق الأرض أشهد

ساحة البدء المجلجل والختام

كيف استتمت نازها ورمادها في

الخطوة الأولى ، وكيف انشقت من مهل الغمام

برق من الدم فاستضاءت تحته الأطلال

والأجداث ،

لا يوم التشور

يأتى ، ولا يدوى على الوديان صور

فاستغرقتني بالهواجس هجمة القيلولة السوداء

من قصيدة ( موت ما لوقت ما ... ) .

المقطع تساؤل كبير حتى لو لم يضع الشاعر علامات الاستفهام ؛ فالتعرض هو الاستطلاع والاستكشاف والفضول ومحاولة الفهم . وهو أيضا تمهيد لحالة حلم وخروج من حلم ودخول في حلم ( هجمة القيلولة السوداء التي هي نوم الليل وأحلامه من هجير النهار ، مقابل هجمة قيلولة النهار من هجير الشمس ) . والعنصر الفاعل في المقطع هو النار ( نارها - رمادها - برق من الدم - استضاءت ) ، والعنصر المتفاعل معه هو الماء ( مهل الغمام ) ، والاثنتان معا يكونان المكون المحوري في المشهد ( برق من الدم ) . وهذا العنصر يضيء المشهد الليلي ، ويحاول فتح نافذة على عالم الحلم .

البلاغ أستغلفت نيرانه ١٩

واسترجعت قدح المغيرات الصخور

هذا رغيغ العهد معقودا على صعب النواصي

أم هو الموت استفاضت رغبة الأشهاد

فيه بالكلام ١٩

من قصيدة ( موت ما لوقت ما ... )

هذا المقطع أيضا تساؤل كبير ، وهو مقدمة للحلم والكتابة ، والعنصر الفاعل فيه هو النار أيضا ( نيرانه - قدح المغيرات ) ويأتى معه الماء ( رغبة ) .

والقصيدة في كثير من صورها حالة تساؤل وانتظار للقادم والمنفذ



الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب  
وسراويل دم منتشر يغلغها البحر

..... (قراءة)

بيتنا نصل وبرق خلص يكشف بيت الأهل والهوج  
في آخر أرض الله

بيت في أواذي البحار السبع جمر ثاقب وهج  
عقاب من حرير الدم يعلو ....

قصيدة (جسدان .. وثالثهما)

صحت من غاشية الإشراق وجلال النوم الحى  
فمن تذكر شظايا النار الباردة وعروق

الماء المتوهج

وملامسة النجوم المتطفة إذ تزدهر ألوانها

هى الرجرجة على ماء المعرفة

ويقفزة الطفو على جريان الأحداث

وعلم النسيان

قصيدة (زجر الطير)

الطواويس والريشة الذهبية تلمع في

شمس عاصفة تتقلب بين هدوء من الصحو

والغابة المظلمة/

مضى الماهر الجبل المرئى في القوس

نسر السموات ، والذهب المطر ، العنبر

المتورد بالدهشة اشتعلت فوق صفحته النار من

شرر ونبال وريش الصقور

قصيدة (سلالة)

كل عناصر الكون وحركاته وسكناتها ؛ كل الطيور والحيوان  
والبشر ؛ كل المعادن ، كالذهب ، والفضة والنحاس ، كل  
الظواهر ، كالرياح والعصف والأمطار والغيوم والبرق والصواعق  
والفيضانات ؛ كل الانفعالات ، كالدهشة والفرح والتساؤل والحب  
والمشقة والشبق ؛ كل الأفكار : الذكر - التخيل - الحلم ، البقعة  
الإدراكية الواضحة ؛ كل الأزمنة ، الليل - النهار - الماضي -  
الحاضر - المستقبل ؛ كل هذه العناصر وغيرها ترتبط في الديوان بصور  
العناصر الأربعة ( النار - الماء - الهواء - التراب ) وترتبط بأشكال  
حالتها : تحولها وتغيرها وصهرها ( التكليس - الإحراق - التعتن -  
الفساد - التخثر - التخمر - التطهير - التنقية - التقطير -  
التصعيد - الدمج - التحليل - التصالب والوحدة الكاملة ) .

والانجاء العام الذى تسير فيه الصور يقع بين النار والماء ، حيث  
يتمتزج العنصران معا فينتج الدم ، ويكون الدم في كثير من الصور  
مرتبطا بالجمال والتوالد ( طواويس دم - حرير دم - أنتم ووطن  
يستنبه الدم ) أصل الحياة ؛ المصغة ؛ ذلك السائل الحيوى الذى  
تمتزج فيه صور النار بصور الماء ؛ النار في لونها الأحمر ، والماء في سيولته  
وتدفقه ؛ النار الكامنة في الدم ( الانفعال - الحياة - الحركة -

والنجدة ، ولا غيث ولا نجاة ولا نجدة للشاعر إلا بالحلم والكتابة ،  
ولكن لا مهل الغمام يأت بالسقيا/المطر ، ولا البرق النارى يفتح أهلة  
التكوين ( الحلم - الإبداع - التحرر - الوجود ) .

فالبلاغ [ ناره ] استغلقت

والصخور [ استرجعت ] قذح المغيرات

ها هو ذا يحاول الخروج من السعى إلى فضاء الحلم والكتابة الرحب  
ونار التكوين والتجديد ، والكتابة والحلم تمنعها صخور جلاميد .  
لكن مثلما تكون الإجابات كاسية في الأسئلة ، كذلك النار كاسية في  
الصخر ، يمكن أن تشقه وتخرج فيكون البركان وكذلك الحلم كاس في  
النوم ، يمكن أن يخرج منه ويتشكل ، ويفتح نوافذ العوالم اللاهائية .

« شمس التذكر في سهوب النوم دامية التزييف » . ها هو ذا الحلم  
يتكون ، وها هى ذى الذكريات تنهمر ، وها هى ذى القيود تنفك  
وتتحطم ، وها هو ذا الشاعر يجد كنزه المفقود مفروشا في سهوب النوم  
من خلال ذاكرته الدامية النازقة بمواد وأشياء هى منه وهومها ؛ مادة  
للمخلق والحلم والإبداع .

وبينما الريح تملو في قباب الدهر والأعماق « ساقية فساقية » ،  
وبينما غيم ينطوى ، بعد غيم « مثلما تغلب الذاكرة أوراقها القديمة » ،  
« يمرق البرق الأليف » لقد أصبح البرق هنا أكثر قوة ، في حين كانت  
الصخور في بداية القصيدة تسترجع « قذح المغيرات » ، أى البرق  
الكامن بعيدا وراء الغيم ، الذى لا يستطيع أن يخترقه ويكشفه مطرا .  
ربما لضغفه أو لكثافة السحاب ، أما الآن فهو يمر ويضئ ويمرق إلينا ،  
فتكون الحرية الكاملة في عوالم الأحلام .

الشمس هى الكوكب الأهل الذى يتوجه إليه الشاعر في صحوه وفى  
نومه . وحيث إن شمس النهار دامية حارقة مضطهدة حمراء اللهب ،  
فإن شمس الحلم - حبيته - تكون أشعثها خضراء ، وفى نورها  
تشرق الأشياء . ويهدد الشاعر في قصائد كثيرة بشمس النهار لشمس  
الليل :

تلبس الشمس قميص الدم ،

في ركبته جرح بعرض الريح

والأفق يتابع دم مفتوحة للطير والنخل

سلام هى حتى مشرق النوم . . .

سلام

من قصيدة (قراءة)

النار هنا حاضرة ( الشمس / مشرق ) ، والماء حاضر ( يتابع ) ،  
والهواء كذلك ( الأفق المفتوح - الطير ) ، لكن الدم يغطى اللوحة  
( قميص الدم - جرح - يتابع دم مفتوحة ) .

هذا وقت يتناظر شفق الشمس بداية الليل ، عودة الطيور -  
الظهور الخاص للنخل عند الغروب مع الأفق ، ذلك المشهد الذى  
يعرفه أبناء الريف بشكل حميمى خاص ، أفق هوى لا استقبال الطير  
هائدا إلى وكثاته ، السكون يطفى شيئا فشيئا على الكون ، وبعدها  
حركة الريح - يصمت الطير ويغفو - يفرق النخل في الظلام ويدخل  
الشاعر عالم الحلم :

النصر - الحرب - التوهج بالمشاعر ، والماء الكامن في الدم ( التدفق - السريان - الانتقال من أسفل إلى أعلى ، ومن أهل إلى أسفل - الفسخ - الفيض - الجرح - النزيف - التجمد - الخوف ) . وفي الميثولوجيا القديمة والتراث الكيميائي - كما يقول « صمويل وصمويل » - تكون النار رازمة للقدر على التحويل والحب والحياة والتحكم والطاقة الروحية والانبعث والشمس والآله والانفعال ؛ ويكون الماء رازما للسلبية - للعنصر الأنثوي - للأغوار السحيقة للسوائل ؛ ويكون اللون الأحمر رازما لشرق الشمس والميلاد والدم والنار والانفعال والجرح والموت والألم والصاقل والكوكب مارس ( إله الحرب ) والغضب والكراهية والاستشارة والتنبيه الحسى وتقوية عرى القرابة والدم والحديد والكحول والأكسجين وعلاج الشلل<sup>(٧٢)</sup>

خذ منها ما شئت لما شئت ، فانت في حضرة الرمز وتعدد الدلالة . إن الصورة الحقيقية في نظر « باشلار » هي الصورة التي تحتوى على مادة خصبة وحية ، وهي التي تضم واحدا أو اثنين من العناصر الأربعة التي نادى بها بعض فلاسفة اليونان الأقدمين ، وحل رأسهم أنبادوقس ؛ فهذه العناصر هي التي تشكل بالنسبة لباشلار المادة الأولية لكل أنواع الخيال الممكن . وليست أمزجة الشعراء في نهاية الأمر ، إلا تنريعات تقوم على هذه العناصر الأربعة<sup>(٧٣)</sup> . والأمور الواضح - كما قلنا - هو أن الخيال الشعري عند محمد عفيفي مطر هو خيال ناري ممتزج بخيال مائي . وحيث إن امتزاج العنصرين معا يعطى صورة الدم التي تتردد كثيرا في شعره ، فإن التفسير يكون في اتجاه العنصر الغالب على صاحبه ؛ فهو الذي يحدد الخيال الشعري الغالب لدى الشاعر . فإذا كان الماء غالبا على النار كان الخيال الشعري أميل إلى الهدوء والتأمل والبرودة والرضاء والقناعة ووضوح الصورة - أما إذا كانت النار غالبية على الماء ، مال الخيال الشعري إلى المشاعر العنيفة : الانفعال الجامح - التعبير عن الصراع - الحرب - العنف - الشق والعلاقات العاطفية الملتهبة المشتعلة ، والمليئة بالأزمات والصراعات والانشطارات ، والتمرد على مستوى الانفعال ، وعلى مستوى الصورة الشعرية فيها بين الشاعر ونفسه ، وفيها بينه وبين الدهر السابقين عليه والمعاصرين له . وهذا ما حدث بالنسبة لعفيفي مطر ، الذي يغلب لديه عنصر النار على عنصر الماء ، والذي تنفج خلال صوره وخلال مسيرته الشعرية كل مظاهر هذا التغلب بطريقة أو بأخرى .

## ٢ - ٣ الإكسبر :

أعاد يونج - وتابعه في ذلك باشلار - اكتشاف التراث السيميائي الغربي الذي تم إهماله طويلاً بوصفه سحرياً ولغوياً غير علمي ؛ وفسر يونج البحوث السيميائية بوصفها تأويلات للتغير والتطهر الداخلي ، الذي يتم إخفاؤه من خلال مجازات كيميائية وسحرية ، فعمليات تحويل المعادن الخسيسة أو قليلة القيمة إلى ذهب - مثلاً - يمكن أن ينظر إليها مجازاً على أنها تشير إلى عمليات إعادة تشكيل الشخصية وتجديدها ، وكذلك الوعي من خلال عمليات التفسر والبحث عن الذات وعن أطيب ما فيها ، من أجل تحقيقها في أفضل صورها . وقد قال يونج عن نفسه « إنه فقط بعد أن أصبحت على ألفه مع الكيمياء القديمة ، استطعت أن أدرك أن اللاشعور هو عملية ؛ وأن النفس تتحول وترتقى من خلال علاقة الأنا بمحتوى اللا شعور »<sup>(٧٤)</sup> .

كان الذهب هو الهدف من عمليات تحويل المعادن الأقل درجة منه إليه ؛ هذا المعدن المرتبط دائماً بالثروة والمجد والكنوز والأساطير والتهيج والشمس وإراقة الدماء ؛ فقد كانت فكرة العناصر الأربعة ، وحالات الصحة والمرض ، التي يمكن أن تطرأ على المعادن من خلال حالات الصدأ والتكلس والبلورة والبريق وغيرها ، لها تأثيرها الكبير على عقول المشتغلين بالمعادن . وقد رأى بعضهم أن الزئبق إذا أضيف إلى الرصاص حوله إلى مادة تشبه القصدير ، وأن القليل من المعادن إذا أضيف إلى كميات كبيرة من الزجاج أكسبها لوناً خاصاً ، فقالوا - قياساً على هذا - إنه إذا أمكن الحصول على الذهب مذاباً في أحد السوائل فإن قليلاً منه يكفي لتحويل المعادن إلى ذهب خالص . وقد سموا هذا السائل المذيب للذهب بحجر الفلاسفة . ولما رأوا أن لبعض المياه المعدنية تأثيراً على جسم الإنسان ، وأنها تشفى بعض الأمراض ، قالوا بأن إذابة الذهب في أحد السوائل ستكون له قيمة شفائية فائقة . ولذلك فقد أطلقوا على حجر الفلاسفة اسم إكسبر الحياة ، إشارة إلى أنه يطيل العمر ، ويشفى من متاعب الأمراض والعلل ، ويجمد الشباب<sup>(٧٥)</sup> . وقد كانت هذه الفكرة كامنة وراء إبداع بعض الأعمال الفنية الشهيرة ، مثل فكرة فاوست لدى مارلو وجوته وغيرها ، كما أنها سيطرت على كثير من أعمال سترندبرج ، بل على حياته وأفكاره هو ذاته . وقد كان جابر بن حيان ممن يعتقدون بإمكانية تحويل المعادن إلى بعضها البعض ، لكنه كان يؤكد أهمية التجربة والملاحظة ( من لم يكن درياً ، لم يكن عالماً ) ، وكان في الوقت نفسه يؤمن بفكرة الإكسبر ، فحاول الحصول عليه ، فأسعده الخط باكتشاف الماء الملكي ، وأمكنه أن يذيب الذهب فيه . ولما اعتبر خواص الذهب المذاب لم يجد فيه تلك المزايا والخصائص التي توهمها الكيميائيون منه . وبهذا زال الاعتقاد في قوة الإكسبر ؛ لكن الناس حاولوا بطرائق عدة ومختلفة الحصول على الذهب بتحويل المعادن الأخرى إليه . وقد أخفقت معظم هذه المحاولات إن لم يكن كلها ؛ لكن هذه المحاولة قامت بتجميع معلومات كيميائية كثيرة ، وساعدت في التطور العظيم الذي طرأ على الكيمياء العلمية في القرن السادس عشر<sup>(٧٦)</sup> .

وقد أسهم العرب إسهاماً كبيراً في تطوير الكيمياء العلمية ؛ وبخاصة على يد جابر بن حيان وأبي بكر الرازي والبيروني وابن سينا والكندي وغيرهم . أما في أوروبا فإن الرجل الذي يعزى إليه تقدم علم الكيمياء وعلاقتها بالشفاء هو الطبيب السويسري بارسيلسوس ، المولود في عام ١٤٩٣ والمتوفى في عام ١٥٤١ ، الذي يعد هو المصدر الحقيقي لأفكار يونج عن كيمياء التحويل ، وعن الأنيا والأنيوس ، عن علاقة علم النفس بعلم الكيمياء القديمة . هذا الرجل - وقبله كان جابر بن حيان - كان في الوقت نفسه الذي يعمل فيه بالكيمياء القديمة كان يجري تجاربه ، وينتج بقوة في اتجاه العلم . وبارسيلسوس هو الأب الحقيقي للطب الحديث ، بحكم أعماله التي استخدم فيها العناصر الكيميائية بوصفها أدوية . وهو يقف في تاريخ بحوث التفكير البصري والتأمل والخيال واحداً من أعلامه ، بسبب من عقيدته الخاصة حول العلاقة بين خيال الإنسان وجسمه . وتصور لوحه موجودة في متحف « فيلادلفيا للفن » ببارسيلسوس وهو يمسك بيده دورقاً وقد كتبت عليه كلمة « زئبق » ؛ وهو رمز التحول والشفاء<sup>(٧٨)</sup> . كان بارسيلسوس يؤكد الصلة الوثيقة بين المعادن

ما علاقة هذا بشعر عفيفي مطر ؟ ما علاقته بهذا الديوان الذي نتعرض له ؟ أعتقد أن التمهيد السابق كان ضرورياً حتى نفهم الخلفية الفلسفية والإيديولوجية التي يتحرك من خلالها الشاعر . إن فكرة الوحدة والكثرة هي فكرة قابلة للانطباع والتطبيق على المستوى القومي أيضاً ؛ - فالعرب هم الآن - كما توضح ذلك قصائد الديوان :

١ - مجموعة من المعادن ( الدول ) المبعثرة والمفككة والأقل درجة والأقل جدوى .

٢ - أن هذه المعادن ( الدول ) كانت أصلاً في صورة مغايرة للصورة الحالية ؛ كانت هناك حالة من الوحدة الذهبية جعلتهم يجتاحون العالم ، ولابد لهم كي يرجعوا إلى سابق مجدهم وماضي عظمتهم أن يعودوا إلى حالة وحدتهم الأولى ، ويتخلوا عن نفرتهم . ولذلك تكثر في الديوان القصائد والصور التي تتعلق بموضوع الحنين للماضي ، وبكاه السلالات .

٣ - إن الإكسبر الفعال في مثل هذه المعادن المفككة غير اللامعة غير الفعالة هو الوحدة العربية ، لا شيء غيرها . هذا الاتجاه القومي العربي يظهر بأشكال عدة في أشعار الديوان صراحة أو ضمناً .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التحويلية الضرورية التي لابد أن تحدث حتى تتجاوز هذه المعادن وضعها ، وتعود إلى حالتها الأولى . الأقوى والأعظم ، هذه العمليات هي الثورة ، والتمرد ، والمقاومة ، والحرب ، والتطهير ، والحب ، والدم ، والإبداع ، والعدل .

فهم أكثرون :

شتاء تكاشفه الشمسُ فالتأمل يسمى

.....

هم أكثرون .. البلاد بهم تستفيض

فلا الشجرُ الرطب يرى الرماح

وليست ممي الماهر الجبل ندورا مقدرة للقي

وأعواد نبع القبيلة

فايك كما شئت

من قصيدة ( سلالة )

إن الشاعر هنا يفتح عينيه حين يفتحها على كثير ولكن لا يرى أحدا . هم كثر ، لكنهم أوجه قد هضمتها المخاوف ؛ فالغابة انفرطت إلى أشجار متفرقة ، وأوراق الأشجار انفرطت إلى ورق يتطاير وتذروه الرياح . لقد تركزت الأشجار الغابة ، وتركزت الغصون الشجرة ؛ وتركزت الأوراق الغصون والتأمل يسمى . هم أكثرون : البلاد بهم تستفيض ؛ لكنهم ذلك الفيض غير المنظم وغير المجدول وغير السوجه في اتجاه هدف واحد . ماء ينتشر في رمل الصحراء ، ويترك التراب جائعاً ، فلا هو أشبع الصحراء ، ولا هو روى السهل . والبلاد تستفيض ؛ أيضاً وفرة وإسهاباً وإطناباً واستطراداً وتطويلاً وإكثاراً في الكلام ، فيفقد صاحبه موضوعه الأصل ، فلا هو نقل فكرته بشكل متماسك ، ولا هو أفاد سامعه . وخلال ذلك يبدو الشاعر مقتلاً وحده ، هو دائماً وحده . بكلمته وعنفه وخياله وحلمه ؛ لم تعد هناك قرابين تقدم كي يتحرك الجمع . لم

والطب النفسي والجسمي ، وكان يقول إنه ؛ إذا لم يعرف الطبيب ما الذي يكون النحاس فلن يعرف ما يسبب الجذام ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يسبب صدأ الحديد ، فلن يعرف كيف تتكون القروح ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يكون الزلازل فلن يعرف ما الذي يسبب نزلة البرد . إن الأشياء الخارجية تعلمنا وتكشف لنا عن أسباب أسقام الإنسان .

إن جوهر هذه الفكرة - كما يقول يونج - هو أن الإنسان يعرف من خلال أمراض المعادن أمراضه الخاصة ، ويجب أن يعرف مظاهر الصحة والمرض وحالاتها التي تطرأ على العناصر . إن الكيميائي نفسه يكون هنا موضوع العملية الكيميائية التحويلية ؛ وذلك لأنه ينضج ويشفى من خلالها<sup>(٧٩)</sup> . وترتبط الأفكار الخاصة حول الصحة والمرض وتحويل المعادن وإكسبر الحياة وحجر الفلاسفة وإعادة الشباب وإطالة العمر وتعذيب الطاقة والنشاط ، بالأفكار الخاصة حول قيمة الذهب . وحوالي عام ١٦٨٧ كتب جروفروا ؛ عن الذهب قائلا : وفي الماضي لم يكن الإغريق يعرفون استعمال الذهب في الطب . إن العرب هم الأوائل الذين أوصوا بفضائله ، فقد خلطوه في تركيباتهم ، وأحاليه أوراها . وكانوا يعتقدون أن الذهب يقوى القلب ، ويحيى النفوس ، ويغري الروح ؛ ولهذا فإنهم يؤكدون أن الذهب نافع لإزالة الكروب واضطرابات القلب<sup>(٨٠)</sup> .

وقد قال يحيى الدين بن عربي في « كيمياء السعادة » : وكما أن الأجساد المعدنية على مراتب لعل طرات عليهم في حال التكوين ، مع كونهم يطلبون درجة الكمال التي ظهرت في أعيانهم ؛ كذلك الإنسان ، خلق للكمال ، فما صرفه عن ذلك الكمال إلا لعل وأمراض طرات عليهم ، إما في أصل ذواتهم ، وإما بأساور عرضية<sup>(٨١)</sup> .

الإكسبر إذن يتضمن فكرة أنه المادة المخصصة لإعادة المعادن الأخرى إلى أصلها ؛ إلى الذهب ، للوحدة لمجاوزة الكثرة والتعدد ، لعبور الأسقام والعلل لنفى التشتت والانقسام . إن العناصر الأساسية لهذه الفكرة هي كما يلي :

١ - أن هناك مجموعة من المعادن أو العناصر الطبيعية الأقل درجة وفائدة ، موجودة الآن أماناً بشكل متناثر ومبعثر ويختلف ألوانه ودرجات صلابته وفرواده ، وإن هذا الحال من التفكك والتبعثر والاختلال وانحدار الكفاءة وقلة جودة المعدن قد حدثت لأسباب معينة ، بعضها داخلي وبعضها خارجي ؛ بعضها هابر وبعضها مقيم .

٢ - أن هذه المعادن كانت كلها أصلاً معدناً واحداً هو الذهب ؛ وأن كثرتها هذه وتعددتها إنما حدثت نتيجة لابتعادها عن حالتها الأصلية ، أي الذهب ، أو الذهبية ؛ - كما يسميها ابن عربي .

٣ - أن هذه المعادن يمكن أن تعود لحالتها الأصلية ؛ إلى الوحدة ؛ إلى الذهب ، من خلال وسيط يسمى الإكسبر .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التفاضلية والتحويلية يجب أن تتم ، نستعين خلالها بالإكسبر ، حتى نحول هذه المعادن الخسيسة إلى معدن نفيس .

تعد العملة واحدة ، ولم تعد العلامة واحدة . لم تعد الشارة واحدة ، ولا الوشم واحداً :

سقطت من قبور القبيلة أخصان شاهدة  
ورماح القرباب ، شحنت نذور وأدعية  
غربت لغة الوشم وأساقطت في  
ذبول الطواطم أغنية الريح بين السهول  
الوسيلة والأقرباء ،  
التائم تفصحهم المقادير والغابة انفرطت  
ورقاً ليس منعقد  
ونحاس الرشاقة والعموم في الماء والطين يهجر  
ألوانه وليلى الزفاف القديمة .

قصيدة ( سلالة )

سقطت رايات عالية ، وشحنت أصوات وأدعية كانت تجمر  
بالهدف الواحد ، وغربت اللغة الواحدة وأصبحت لغات ولهجات ،  
ومظاهرها عدة من العى والحبسة واللجلجة ، ونكست أعلام ،  
وصدلت رماح وسيوف ، والطواطم الأصل الواحد ، الضام لكل  
أفراد القبيلة ، التي كانت تلجأ إليه ، وتفخر بالانتماء إليه ، وتربط  
نفسها به ، وتقدم إليه قرابين الحب وطقوس العبادة واحتفالات  
الفرح - قد ذبل وشحب وانطوى ، وأصبحت الأغنية الواحدة هي  
أغنية الريح المنتشرة ، التي لا يسميها أحد ، وإن سمعها خاف منها  
وارتعد ، فهي همهمة وججمة وخمخمة ودمدمة . والقلب الواحد  
تفجر مرقاً كثيرة متناثرة : « الغابة انفرطت ورقاً ليس منعقد » ،  
« نحاس الرشاقة والعموم في الماء والطين » ، الذي ربما كان هو الإنسان  
العربي القريب بلونه القمحي من لون النحاس ( المرحلة الوسطى بين  
الذهب بلونه الأصفر ، والحديد بصلابته ، في كيمياء التحول ) ،  
هجر ليلالي أفراده ، أو بالأحرى هجرته هذه الأفرار القديمة ، حيث  
لا جماعة ولا احتفالات جماعية ، ولا طقوس فرح ولا استعدادات  
حرب . إن ماء السلالات ليس هو ماء السلالات ، ليس هو الماء  
الأصل ولا النار الأصلية ، « ليس الدم المحض أغنى » ، وكان  
الشاعر يوحى بأن المعادن الموجودة الآن هي أبناء غير شرعية للمعدن  
الأصل الذي مازال موجوداً وجود الكثر المخبوء ، كالباطن الذي تخفيه  
الظواهر ، والعمق الذي يبرز تحت سطح من التشتت والعنمة :

ونسر الفضاء الشاسع بهم بالطيران في  
هموض الزرقة وكثافة الليل المثقب بالمصاييح  
فتثقله قتامة الزنك وبرودة القصدير اللانهاي  
والشاعر يستجمل حمأ الصرخة المضيفة ومقام  
القصيدة بين الماء والطين .

من قصيدة ( زجر الطير )

هل خارطة الفضاء النسيج ثمة نسر كبير هو الذهب ؟ هو  
الشمس ؟ هو الوحدة الأولى - « بهم » بالطيران بينما يكون لون السماء  
داكن الزرقة ، ليس صفواً وليس مريحاً . إنه أشبه باللون الصناعي  
الأزرق الذي تطل به المصاييح في أيام الحروب ، لكنه في حد ذاته

يتضمن الهروب من المواجهة ، الهروب من أن يرى العدو أماكن  
الضوء والناس . إن الليل هنا شبه صناعي ، فالنجوم هي مصاييح  
تثقبه ، والثقب فعل عنيف يفيد الاختراق والاختصاص والفعل  
القسري . وحركة التأهب للطيران لدى النسر توقفها « قتامة الزنك »  
وبرودة القصدير ( الزنك هو الحارصين ، وهو فلز أبيض مائل  
للزرقة ) ، وهو هنا في هذه الصورة الشعرية تتغلب زرقته على بياضه  
فيكون أقل نقاء وقيمة ، نتيجة لدخول الشوائب الكثيرة فيه .  
والقصدير تزيد برودته الطبيعية ومقاومته للنار مقارنة بالذهب  
والفضة ، تزيد هذه البرودة فتكون لا نهائية . إن نسر الفضاء الذي  
يهم بالطيران ويواجهه الشاعر ، يوشك على التكوين والإبداع والفعل  
فيها بين الماء والطين ( المادتين الأساسيتين للخلق ) . لكن هذا الشاعر  
هنا مثل ذلك النسر ، فالشاعر « يستجمل » حمأ الصرخة ، يبحث  
عنها ، ويمهد لها ، ويستوضحها ، لكنه لا يطلقها ، مثل النسر الذي  
« بهم » بالطيران . إنها قوة كامنة للحركة وللحرية وللخلق ، وقوة  
مضادة أكبر منها ، تظهر مظاهرها على هذه الوجوه التي يقرأ ملامحها  
الشاعر :

وجوه سُبِكتْ من معدن الأصفاذ  
أفواه لها شكل القيود ، القبلة  
القفل رمادى العيون الصدا السائل من  
نافذة السجن ، الماويل خطى في باحة الجوع  
الصليل البهوى ، والأعمدة النهر الرخامى ،  
وموج البحر إيقاع المرائى .

من قصيدة ( زجر الطير )

وتكثر الجزئيات والتفصيلات المعدنية في هذا المقطع . والعنصر  
الغالب عليها لا صلة له بالشمس أو الذهب أو الحرية ، فالعناصر  
الحاضرة قائمة صدى باهتة باردة ( معدن الأصفاذ - القيود - القفل -  
الصدا - الصليل ) . والمعدن المسيطر على الصورة هو الحديد  
الصدى ، والشكل الهندسى هو الدائرة الضيقة أو المربع الضيق  
( وجوه - أفواه - القبلة - نافذة السجن ) ، والصوت الغالب هو  
الرناء والبكاء والنحيب والشعور بالفقدان والجوع والمرض ( الماويل  
خطى في باحة الجوع - موج البحر إيقاع المرائى ) ، فالملوت ينشر  
جناحيه ، والدبول ساد الأفق ، والعنصر الفاعل في الصورة هو عنصر  
ثقيل كثيف وقاتم يفرض ظلاله على أشياء كان يفترض أن تتخذ صفة  
معاكسة ( الوجوه - القبلة - الماويل - البحر ) .

ويكون الصوت الخاص بهذا العنصر ، والجامع على الصورة ، هو  
« الصليل » ، والقصيدة برغم أنها توهم - كما تشير بداياتها - بأنها  
رؤية حلمية ليلية ، فإن هذه الرؤية من نوع الكابوس ، ولها  
إحالات كثيرة إلى الواقع .

في قصيدة « ثلاث نهايات مقترحة لقصيدة » ، يكتب عفيفي مطر  
عن احتمالات ثلاثة يمكن أن يسير فيها الوضع العربي الراهن .  
والنهايات مقترحة من خلال علاقة خاصة بين الشاعر وامرأة ما ، يمكن  
أن تكون هي الوطن ، ويمكن أن تكون موضوع عشقه الليلي  
والنهارى . وتكون النهاية المقترحة الأولى موضوعة في صيغة تساؤل  
عام يوجهه إلى امرأة حلمه وشعره يجمع بداخله النهايتين المقترحتين :

- ١ -

والدم المخبوء منذ الطفولة - إمكانية التوالد والتفجر والروائح والألوان الجميلة - قالنا ومطلقا ومنشورا ؟ أم أن الفزع المقيم تحت فراشها هو الذى ستكون له السيادة ، فتكون الحياة متشابكة كالمخطوط القديمة والجلد القديم ورائحة الصمغ القديم ، ويكون إيقاع الفزع هو الإيقاع الخلفية لإيقاع فرح الطفولة بالضحى والليل ؟ أى حل سيكون ؟ وأيها سيأتى ؟ الاحتمال الثانى ، الذى هو عنصر الفزع ، كامن فى المقترح الأول أكثر من عنصر الفزع .

لذلك بأخذ الشاعر العنصر الفاعل فى الاحتمال الثانى المقترح فى النهاية المقترحة الأولى ( الفزع ) وطرحه أولا ، ويرجى الحديث عن العنصر الفاعل الثانى فى النهاية المقترحة الأولى ، ويجعله يختتم القصيدة . النهاية الثانية المقترحة تحملها تعبيرات وصور مثل ( الرمال - استنفها - العصف - الجزيرة - صنف - دشدشة الزهو الجهول - السى - الإماء - الحصيان - فقر مزهو - الجوع - الذبح - يزد - والزجاجة كيمياء للتلافيق القديمة والجديدة - هامو شعب قد أغلقت دونه مريحة الحلم - الدمع العريق - الكتب الصفر - رائحة الصمغ - احتواء الوشم بالنسخى والكوى - تندلع المخطوطات - روائح الزنجار - خشب الأقلام ) .

والمحصلة العامة لهذه الصور والتشبيهات والمفردات هى أن الواقع الذى يمكن أن نحمل إليه واقع مثلث بالقيود ، وغارق فى التخلف والجهل والفقر والمرض ، مجتمع يجتمى إزاء الحاضر والمستقبل بكل قسور الماضى الواهية وأطلاله ، ويفعل من كل ما كان يمكن أن يكون فاعلا ومؤثرا وإيجابيا من ذلك الماضى فى بنية الحاضر ومستقبله . ويكون الشعور السائد حل العنصر الإنسان الفاعل فى الصورة هو الزهو الجهول ، والتلفيق ، وعدم القدرة على الحلم أو الفعل ( الحصيان ) . والإغراق فى الدمع ، والبكاء على الماضى ، والاكتفاء بالقهوة والتبغ ، والعكوف على المخطوطات الصفر ، عقول الماضى ، وترك كل ما تنهيه به عقول اليوم . وزجاجة الكيمياء هنا إشارة إلى الدوايق وأنابيب الاختبار التى تحدث فيها التفاعلات الكيميائية ، التفاعلات التى تحدث هنا بين تلافيق قديمة وتلافيق جديدة . وليس هناك عنصر معدن فاعل بشكل إيجابي واضح فى الصورة هنا ، فالشمس / النار تأتى مرتبطة بالجوع والذبح ، هى شمس ذبيحة « فرطوت » ، والزجاجة زجاجة للتلافيق ، والزنجار ( كاربونات النحاس القاعدية ، التى تحتوى على ماء التبلور ، ويكون لونها أخضر يميل إلى الزرقة ) هو العنصر الكبريتى النارى الواضح فى هذا المقطع ، لكن رواحه تاتى مندلعة من تحت جلد الشعب الذى أغلقت دونه أبواب رحمة الحلم ، ومرتبطة بالدمع والكتب القديمة والصمغ وعدم الفعل . وفى النهاية المقترحة الثانية ( التى هى الثالثة ) تحضر عناصر الألوان النارية الحمراء والبفسجية والدماثية بشكل واضح ، وتحدث عمليات تحويل وإبدال فعلية فى صورة مقايضة ومراعاة إجبارية ، تقوم بها العناصر الإيجابية التى يفترحها الشاعر كى تحمل مكان عناصر أخرى سلبية . وتكون زجاجة التفاعلات ، ليست هى هذا الإناء الصغير بل الصحو/ الأفق . والزجاجة هنا تتقد بالتفاعل ، فتحضر صور ومفردات ( زجاج الصحو يبرق بالبفسج والدم - المراهنة - صفر الدم - الأفق - الأهلة - الجوارح - الخيول - ضربة حافر - جمجمة - قبيلة - العشائر - الندى - الطمى المبلل ) ، ويحدث

- ٢ -

.. هل هذا البفسج والدم المخفور من عهد الطفولة راعف فى الأفق منشور قلبه الرياح على زجاج الصحو ؟ أم فزع مقيم تحت فرشتنا سيكتب بيننا عقد القران ولاية النسخى والكوى طعم الصمغ والجلد القديم خلافة الإيقاع فى فرح الطفولة بالضحى والليل ؟

الرمال استنفها العصف الجزيرة صنف دشدشة الزهو الجهول ، السى يأتى والحرائر والإماء يجتن والحصيان فقر مزهو ، والجوع شمس فرقت كالذبح فى دمه

ها هو شعب أغلقت دونه مريحة الحلم ، له الدمع العريق والكتب الصفر له رائحة الصمغ واحتواء الوشم بالنسخى والكوى ومن تحت جلده تندلع المخطوطات وروائح الزنجار الأخضر وشجر الأقلام .

- ٣ -

زجاج الصحو يبرق بالبفسج والدم المخفور من عهد الطفولة هبى طقس المقايضة المراهنة البفسج ... كل واحدة بصقر دم يفر من الضلوع ويكتب الأفق الأهلة والفيوم .. بكل واحدة صراخ مشرب فى الجوارح للمسافات . الخيول .. بكل ضربة حافر ملك ، بجمجمة السفاة قبيلة بطراوة الدمع ... العشائر ، بالندى وروائح الطمى المبلل ، .. كل ما ولدت نساء السى .

واضح من هذه المقاطع الاحتمالات المختلفة التى يمكن أن يتحول إليها المعدن . فى الاحتمال الأول يظل المعدن لغزا غير محلول ، يظل الوجه محيرا وهو ينظر إلى السماء . ويرغم مطالبة الشاعر لامرأة حلمه وشعره ، بالاعتصام بوجه الحلم والاعتصام بطوفان القصيدة ، فإنه يتشكك ويتساءل غير عارف بما تحب له المقادير ، هل يظل البفسج

العناصر الفاعلة الغالبة عليه تشير إلى الاتجاه الخاص الذي يتبناه الشاعر لإحدى المواد الفاعلة في الإكسبر الحاص الذي يمكنه أن يحول المعادن الرديئة إلى معدن نفيس هو الذهب . فنحن نجد هنا : ( وهج الاضاءات - نار الأفرع - الفلك الدائر - النار المواقيت ) . هذه الصور تأتي ممزجة بصور أخرى لها دلالاتها وصلاتها الخاصة بالصورة الكبرى التي تحركها النار ، فنجد صوراً مثل « رقصة الريح » التي تربط بين الأفق والطين والفضاء « سيرة للشجر » ومرمى « لرشاقات النبال » ، وفي هذا إحالات للحروب العربية القديمة وذكرى زرقاء اليمامة ، والصبيحة المرسله الرجوع إحالة لصبيحة التكبير في الحروب الإسلامية « الأمة قوس ودم ينزف مدا وجزرا » ، كلام نحته تداوب الأنجم والشمس . وينتهي تحديداً للعنصر المحتمل الغالب - ومن ثم للإجابة الممكنة هنا - على ما يتضح من خلال مقارنتنا بين ما يضعه الشاعر من احتمالات إجابات لأصلته في صورة مثل :

وهل هذا الفضاء/سيرة  
للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات  
النبال ، الصبيحة المرسله الرجوع  
وإيدان بوقت الفتح ١٩

هنا نجد أن التساؤل غير موضوع في صورة « إما .. أو » : ليست هناك مقارنات بين احتمالين أو عدة احتمالات للإجابة ، هناك فقط احتمال واحد مطروح بأشكال مختلفة ومحاط بكلمات ذات ظلال خاصة ( سيرة - رشاقات النبال - الصبيحة ( المرسله ) - ( إيدان ) بوقت ( الفتح ) وهي الصور التي تشير إلى الإجابة المحتملة للسؤال . وفي صورة أخرى يرد أكثر من احتمال للإجابة ، ولكن أحد الاحتمالات يكون مركباً له أوجه عدة بينها الاحتمال - أو الاحتمالات الأخرى - يكون محدوداً مقيداً حابراً مثل « هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف تكون الشهداء ١٩ » .

ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول بأن ذكر الشاعر للمصور ( قبة الرحمة بالخلق ) قد جاء في بداية التساؤل كاحتمال سريع وهابر ومريح ( قبة الرحمة ) ، بينما جاء الاحتمال الثاني المتراكم ( قوس ودم ينزف - شهقة سوف تكون الشهداء ) أكثر ضراوة وهرامة ووقوعاً وتأثيراً ، مما يلفتنا بشكل محدد إلى الاتجاه الذي يشير إليه سهم الشاعر : الحرب ، الصراع ، النار ، المقاومة ، التمرد ، الإبدال ، النقض ، التغيير ، التجديد ، نفخ ماران على العقل الفردي والجماعي ، الثورة .

ومشاهد قصائد الديوان ولوحاته تدور على ساحاتها وداخل إطاراتها أفعال ذات دلالات خاصة : الحلم - الجنس - الحرب - حركة الكواكب - كيمياء التحول - الكتابة ، هذه كلها مواد تدخلها النار الطبيعية أو المجازية ، وكلها تفاعلات تدور بين عناصر تفعل وتنفعل ، وكلها تكون عناصر يرى الشاعر أنها ضرورية كي يتكون ذلك الإكسبر الحاص الذي تقوم عليه رؤيته : الوحدة العربية . المواد الأساسية المتفرقة لكيمياء الخيال الشعري هنا هي الدول العربية المعبر عنها في شكل معادن أقل درجة وأقل كفاءة ، ولكن في قلب هذه المعادن تكمن إمكانات للتغيير والتحول . هذه الإمكانيات تحتاج إلى

إبدال بين عناصر وعناصر ، فتمتص عناصر وتختفي ، وتأتي عناصر وتسود ( بدلا من البنفسج تأتي صفور الدم ، وبدلا من الغيوم تأتي صراخ الجوارح الكاسرة ) وبدلا من الملوك الذين يجلسون في القصيدة على عروش الحفر ، القبور ، تأتي ضربات حوافر الجياد بملوك آخرين أكثر بهاءً ، أو بدلا من حممة السفاد تأتي القبائل ، وبدلا من طراوة الدمع تأتي العشائر ، وبدلا من الندى وروائح الطلى الجبل يتم إطلاق حربة كل نساء الأرض اللاتي تم بيعهن حتى الآن . والعناصر كلها قائمة ومطروحة في مقابل بعضها البعض ، في ساحة المقايضة . والشاعر يلجأ هنا إلى قلب النسق المألوف ، الخاص بما هو أعلى وما هو أدنى ، حين يؤخر المتروك ( فالشاعر هنا يؤخر المقدم ويؤكده ويرفعه إيماناً منه بالقيم الفاعلة له ، والمطلوبة منه ) . والحركة المسيطرة على هذه النهاية المقترحة هي الحركة/الفعل ، الحركة/الإيجاب ، الحركة/الإبدال ، الحركة/التغيير ، وذلك بمحاولة إخفاء كل العناصر السالبة في النهاية الثانية بعناصر أخرى إيجابية مغايرة في النهاية الثالثة . وفي حين تغيب عناصر المعادن الفاعلة في المقترح الثاني يكون عنصر النار هو الأكثر فاعلية وبروزاً في المقترح الثالث . وتمثل هذا العنصر صور أخرى بالإضافة إلى صفور الدم وصراخ الجوارح وحممة السفاد وضربات حوافر الجياد . ومن قبيل هذه الصور نجد ( الضحى يعلو - صراخ الريح - الأفق الزجاجية - الزجاجية بيننا اتقدت بصمت زواجنا السرى ) ، ونجد ما يشبه هذا المقطع في مقاطع أخرى من قصائد الديوان ، مثل قول الشاعر في قصيدة « حنة هي القصيدة » :

كانت رقصة الريح دواراً قلباً يربط بين  
الأفق والطين ،

فضاءات الرمادي النسيج انفسخت  
بغيرها وهج الإضاءات ،

أنار أفرع

أم غابة من كل زوجين ١٩

وهل هذا الفضاء/سيرة

للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات

النبال ، الصبيحة المرسله الرجوع

وإيدان بوقت الفتح ١٩ هل

هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف

تكون الشهداء ١٩

أمة مستورة هذا الفضاء القبة ١٩

الأرض الخلافة/خطوة في

الفلك الدائر والنار المواقيت ١٩

كلام نحته تداوب الأنجم والشمس

وأمداء الجلايد ولا تحمله غير القصيدة ١

برغم علامات التساؤل والتعجب التي تحيط بكل هذا المقطع فإن

الوجهين ، معنى أننا لا نرى الواقع ، ولا اللغة . وعلى هذا يكون كل ما يربط الحياة العربية بالممارسة العملية إحياء للعمل والكلام في آن ، فليست المسألة إذن أن نفاضل بين العمل والكلام ، وإنما أن نخلق التكامل الجدل فيهما بينهما<sup>(٨٦)</sup> .

كتابة القصيدة عند عفيفي مطر فعل خاص من أفعال الحياة ، إن لم يكن هو أكثر أفعال الحياة خصوصية وعمقا ؛ فالشعر مثل التصرف والخبرة الدينية والخبرات الفنية الأخرى العميقة . وكل حالات الحدس والكشف والابداع ، ليغال في الداخل بهدف فهم الداخل والخارج ، انغمار في الذات بهدف تحديد علاقتها بالخارج وتعمقها ؛ نوع من التواصل والجسد بين الذات والذات ، وبين الذات الجديدة والموضوع ، إن الشعر هنا - « كالحلم » - يخرق واقع الذات قبل ( ومع ) مصارعة واقع الخارج<sup>(٨٧)</sup> . يربد عفيفي مطر من القصيدة أن تكون مفجرا لركود الواقع ، ولغيا في سكونية الحيات ، والواقع عنده مرتبط بالتاريخ ، والخيال مرتبط بالذاكرة ، والشعر مرتبط بالمعرفة<sup>(٨٨)</sup> ، القصيدة هنا تكون بمثابة الاختراق ، اختراق يتجه إلى الواقع لكنه يبدأ باللغة ، « فاخترق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركية الإبداع »<sup>(٨٩)</sup> ، إن الكلمة عند عفيفي مطر « ليست مجرد أداة للتوصيل ، فهو يخلع عليها قداسة التكوين والتأسيس ليصعد بها إلى مرحلة اللغاء والخلق »<sup>(٩٠)</sup> . إن الشعر هنا يكون مثله مثل كثير من أفعال الحياة ، جدلية هدم وبناء ؛ هدم من أجل البناء ؛ ثم هدم البناء الجديد كي يؤسس عليه بناء أفضل منه ؛ « فمن حُطام الواقع ، وفردة الأشياء ، وتفككات العناصر والعلاقات ، وإعادة صياغة كل ذلك ، وخلق المسافة الشعرية بينها نخلق الفجوة والهوة ، التي يكون العبور عليها هو الدهشة وفرح الإحساس بالخطر والذاتية ؛ وهذا تحرير للحواس وتحرير للممارسة الإنسانية في العالم ، وإعادة تحديد في المسلمات والثوابت »<sup>(٩١)</sup>

في شعر عفيفي مطر تكون بداية الحلم قراءة والحلم ذاته قراءة ، وهماية الحلم قراءة ، وتكون العودة للتراث قراءة ، وظهور الشمس قراءة ، خروج الناس قراءة ، ملاحظة الواقع قراءة ، كما أن العشق يمكن أن يكون نوعا من القراءة مثلما يمكن أن تكون القراءة نوعا من العشق .

للعشق واحدة :

أرأيت الغفاف المعبأة !!

تبغ وجوع يصاوله ، الكحل واللمب المتوقد

تحت النطاقين يبتدران القراءة

والشاعر اقتمد الأرض وهي حل

هودج خشب يكشف الشمس والماء عن

برعم موجة ، وهي تنصت ،

ترمي الستائر وروءا من الظل والنور فوق الحوايط ،

والأرض مُشْتَبِك من حصون

الدوائر والورق الزخرفي

اشتباك من الشجر المتوهم يستألف الطير

هزج الغزالات ، أحصنة الرجز ، العرى تحت

إكسبريموها من حالتها الراهنة إلى الحالة المثل . الإكسبر هو الوحدة ، والوحدة تأتي من خلال مجموعة من النشاطات والطاقات الفاعلة التي طرحها الشاعر قضايا مسلم بها برغم وصفه لها في إطار من التساؤلات . هذه النشاطات والطاقات الفاعلة منها الحلم بالخروج من وضع سس إلى وضع أحسن ، والحلم هنا مأخوذ بأبعاده المجازية أكثر من الاتكاء فقط على أبعاده الليلية الخاصة بالنائم وحده ؛ فالحلم هنا حلم جماعي . وما لم يتوافر هذا الحلم بما هو شرط أساسي يصعب الوصول إلى الإكسبر ، ثم الجنس والحب والتواصل ، وانهار كل السدود أمام التواصل ، والتحقق الكامل أمام كل الأفعال الإنسانية الإيجابية الفعالة . « أنا » لا يتحقق إلا بالآخر ، والآخر شرط ضروري لوجودنا « أنا » ، ووجود الآخر يجب ألا ينفي وجود « أنا » بل يؤكد . وإذا حدث هذا النفي المتبادل بين « أنا » والآخر حدثت الفجوة والتباعد والتشتت والافتراق ، أما إذا حدث الاعتراف العميق المتبادل بينهما ، فإن ذلك يكون طريقا للحس والفهم والشعور المشترك ، بحيث تشعر « أنا » أنها الآخر ، وشعر الآخر أنه « أنا » ولا تكون هناك في خطوة متقدمة - لا « أنا » ولا « آخر » ، بل نحن « الجماعية » ، وانتهاء الشاعر كما هو واضح من الديوان للفقراء وللجماهير وللشعب .

المكون الثالث النشاط الفاعل في أكسبر رؤية الشاعر هو كيمياء التحصيل ؛ عمليات التحصيل ؛ فللحلم كيمياء ، وللجنس كيمياء ، وللحب كيمياء ، وللتواصل الاجتماعي كيمياء ؛ وللخيال الشعري كيمياء ؛ هذه الكيمياء هي معاملة خاصة لعناصر التفاعل من خلال عمليات خاصة . الأداة الخاصة في الرؤية هنا ليست التبريد ولا التكليس ولا التشميع ولا التخثير ولا التخمر ولا غير ذلك من العمليات الكيميائية ؛ العملية الأساسية هنا هي الإحماء والإحراق والإذابة والصهر ، وذلك بتأثير المادة الأساسية الفاعلة الأولى في رؤيته وهي النار . هذه النار تحتاج عند مرحلة معينة إلى الماء ، فيكون الدم وتكون الحرب - الثورة - التمرد - تحطيم القيود . والعملية في جوهرها عملية بحث يقوم بها الشاعر عن ذاته وشخصيته المميزة من ناحية ، وعن الشخصية القومية العامة التي تضم كل الشخصيات من ناحية أخرى ، إيمانا من الشاعر بجودة المعدن العربي وأصالته ، التي تخفيها عوامل تاريخية وسلطوية مختلفة .

لكن يظل هناك أيضا مكون رابع أساسي يدخل في تكوين أكسبر الخيال الشعري وأيضا الحس القومي الوجداني ، بل وأيضا العمليات والنشاطات الأخرى الفاعلة في ( الحلم - الحب والعشق - الكيمياء ) ؛ هذا المكون هو الإبداع ، هو الكتابة ، وهو المنصر الأخير الذي تحتتم به هذه الدراسة .

٣ - ٤ - الكتابة :

الهاجس المسيطر على الخيال الشعري هنا كما رأينا هو هاجس الصراع ؛ فيه يكون التطهير ، وبه يكون نفي التخلف ، وتحقيق الذات . والكتابة ذاتها نوع من الصراع ؛ صراع الكاتب مع ذاته ومع كل العوامل التي تحاول إحباطه وقهره ، وصراع مع عملية الكتابة ذاتها أثناء فعل الإبداع ، ثم صراع من أجل توصيل نواتج هذه العملية إلى الآخر ، الوجه الآخر الضروري لعملية الكتابة . خلال ذلك تكون الكلمة « هي الوجه الآخر للواقع - العمل ، وأن لا نرى الصلة بين



## السما الوسيعة .

من قصيدة ( لا الرابية ولا النجم )

يقابل الشاعر هنا بين عالم الغزلان وعالم البشر ؛ بين غزالة الصحراء وغزالة آدمية ؛ امرأة يوحدها الشاعر بغزالة الصحراء ، فتكون هي غزالة الصحراء ، وقد جاءت بخفتها وجمال عينيها ورشاقة جسمها ، لتحل في هيئة امرأة يعشقها الشاعر ، تبادلته بالقراءة بعينيها اللتين تومضان خفية تحت النطاقين ، فيشتعل الشاعر كتابة ، وتشكل عوالم من الكتابة البصرية التي تحيط بها عوالم من الظل والنور ، كتابات تتكون من عوالم الطبيعة ( الشمس - الماء - الغزالات - الغصون - الطير - السما الوسيعة ) ومن عوالم أشياء اصططنها الإنسان ( الستائر - الورق الزخرفي ) لكنها تتحول إلى عالم من الأشياء الحية - فالورق الزخرفي الذي رسمت عليه أشجار يتحول إلى شجر حي ينبض بالأخضر ، يستألف الطير كما فعلت اللوحات المتقنة في تاريخ الفن التشكيل . وتتداخل العوالم فيمتزج العالمان الطبيعي والصناعي وتكون حالة شاملة من التشكيل الجمالي للوحة حية . واللوحة هنا منظور إليها من خلال عيون الحبيبة / الغزالة التي ترنو وتحدق ، إلى عيني الشاعر وقد اقتعد الأرض بينا هو ينظر في عينيها ، يقرأها ، فتشكل عوالم وتذب الحياة في الطبيعة الصامتة . ومن خلال هذا التفاعل الجدلي بين قراءتين تكون الكتابة . هنا يواجهنا الماء ممزجا بالنار بالدم بالعشق بالحرارة ، بالديب بالخط باللون ، وبالديب الناسج المتوجع في هروق البشر يستقدم الحياة ويستقدم التلاقي ؛ هرس يتجسد خاراج اللوحات أو في باطن التوهم ، أو في أعماق الخيال ، لكنها في جميع الحالات تجعل الكتابة / العشق حقيقة حية لا تقبل النفي أو المجادلة :

يا امرأة الخضرة الغامضة

تكتبني على التراب فتحموه الريح ، وأكتب التراب

عليك وأدفن نفسي فيه حضارة عشق مطمورة

تنتظر الحفارين وتنتظر ميقات الانكشاف

للشمس والريح وقراءة البشر

من قصيدة ( امرأة تلبس

الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا )

يقارن الشاعر هنا بين حالتين متكاملتين من الكتابة ، برغم تعارضهما ؛ فوجود أحدهما شرط لوجود الأخرى ، وإن ظلت أحدهما أكثر بقاء أو غلورا ، أو ظلت الأخرى أكثر خفاء وهروبا . امرأة الحلم ، خضراء العينين ، شمس الحلم الخضراء ، وعندما تبدأ كتابتها للشاعر ، عندما تبدأ زيارتها له ، عندما تراه في حلمه ، يكون حضورها سريعا كالحلم يمرق في جوانح الظلمة الداكنة ؛ يكون وصافها له ، حضورها أمامه مثل حضور الكتابة الترابية على أرض تناوشها الريح السريعة العاصفة ، أما كتابتها لها فهي كتابة نحتية ؛ كتابة تمتد إلى الأعماق وتقيم في الأعماق ، وتنتظر الكشف عنها كما تنتظر التماثيل المطمورة منذ آلاف السنين من يكشف عنها . الكتابة هنا ليست كتابة سريعة ولا عابرة ولا ترابية ، بل كتابة يمتزج فيها ماء عجن مادة التماثيل بنار إحراقها الصناعية ، أو الطبيعية الكامنة في

باطن الأرض . الكتابة الأولى تمحى ، والكتابة الثانية تنتظر الكشف عنها ؛ وهذه الكتابة الثانية لا غنى لها عن الكتابة الأولى ، لأنها كتابة لها وبها وعنها ومنها ، وانتظارها دائم لها ويحتملها لا هت عنها ، لأنها كتابة بالحلم وعن الحلم وفي الحلم ، ومن خلال خطفاته تكون بروق القصائد هي كتابة عن العشق أو عشق من خلال الكتابة . وكل الحالات في الشعر قائمة ؛ فهناك كتابة العشق وعشق الكتابة وكتابة عشق الكتابة وعشق كتابة العشق ، كتابة وعشق يصبح وسيطهما الحجر ، حجر الولاء والعهد ؛ الشعر ، ذلك الذي كتب له الشاعر القصيدة التي تكاد تكون سيرة ذاتية وشعرية له ، وهي قصيدة « غنائية حجر الولاء والعهد » :

من يرحمُ الحجرُ المُقدَّرَ لغواياتِ إهمارِ العصف

أسنانُ الرياحِ مبادِرُ البحرِ الدُّروب ؟

.....

.....

ها هو الحجرُ الموطأ للمطر

تتخذُ الشمسُ الثقبلةَ وجهه ويشيعُ من

هجلاتها طحنُ الصُّرْبِ

ومسيرةُ الحجرِ استقامتُ وجهة مفتوحة

للطحلبِ البري والكيمياءِ والملحِ المقطر

والتحولُ في الأصابعِ .....

ها هو الحجرُ المملُكُ للبشر

نارُ تجبِسُ أو مياهُ تنفجرُ

الصورة البصرية المشككة أمامنا الآن هي صورة تتراوح بين ذات وموضوع ، الذات هي الشاعر وهو يضابط نفسه من خلال الموضوع ، الذي هو الحجر الموجود أمامه ، في مكان مفتوح شاسع تتقاذفه فيه عوامل الطبيعة المختلفة ، من عصف منير ورياح مسعورة ويحر هائج الأمواج . ويتوحد الشاعر بالحجر ، فيكون هو أيضا معرضا لكل أنواع ثورات الطبيعة . لكن إذا كانت الطبيعة المهاجمة لحجر الصحراء طبيعة خارجية فإن الشاعر هنا يتعرض أكثر لثوراته الداخلية ؛ للغوايات ؛ فيقع بين شقي رعي الصراع بين قوى تجذب وقوى تبعد ؛ قوى تجيء وتضغط وقوى تسرح وتشد ؛ قوى توثر داخلية وقوى ضغط خارجية . أثناء وقوعه بين هذه الموجات الصراعية يتساءل الشاعر ضمن يرحمه . فيبدأ الشاعر في اكتشاف ذاته بشكل أعمق ؛ ليس هو حجر الصحراء المنزول السالب المتروك بها وضحية لعوامل الطبيعة ، بل هو حجر فاعل ؛ حجر يأخذ ليحط ويعطى أكثر مما يأخذ ؛ حجر قادر على التغيير والتحويل . هنا يكون التوحد الثاني للشاعر مع حجر الفلاسفة ، ونهيمر على الحجر الأول أمطار السماء ، وتسكن الشمس جوانحه فيتحرك الحجر ، يصير أداة طحن وتحويل ، ومثلما تحول الطاعونة الفصح إلى دقيق كذلك يحول الحجر / الشاعر هنا عوامل الطبيعة وقوى الغوايات إلى مادة للمخلوق والتكوين والإبداع . بمجرى الشمس توجه الحجر لوجهه ، بمسيرته في اتجاه عناصر التحويل ، مادة التحويل ، آلية التحويل ، يتحول إلى حجر فلاسفة ( الطحلب البري - الكيمياء - الملح المقطر ) أداة صاهرة



الإنسان إلى مكان قد يكون لأن هذا المكان يتسع له وربما يتسع لغيره ، كما أن دخوله إلى هذا المكان يعد أسهل بطبيعة الحال من دخول المكان إليه ، فالشاعر يدخل قصيدته لأنها جاهزة ومهيأة له ، أى أنها تكتمل بداخله بطريقة تلقائية وطبيعية وما عليه إلا أن يكتبها ، لكن هذا المعنى يتضمن بداخله نقيضه أيضاً ، فقد يعنى ذلك أن ما قبل الكتابة ( ما قبل الدخول ) أكبر من حالة الكتابة ( حالة دخول الحجر للقصيدة ) ، وأن ما يتحقق منها كتابة هو أقل مما هو موجود منها حالة وإحساساً ، وهذه كلها احتمالات قائمة وهي تكشف عن عمق النص عند عفيفى مطر واتساع دلالاته .

دَوَّرْتُ وَجْهَ حَصَائِكَ الصَّوْانِ أَهْلِكُهَا  
— وَشَمْسُ التَّيْهِ وَالظُّلْمُ الرِّيفَانُ —  
أَرْجَيْتُ عَلَى وَجْهِكَ فِي الْفَلَاةِ ، تَفْتَحْتُ  
طَرِيقَ التَّحْيِيرِ ، نَبَأَ سِرِّيَةِ نَحْفَى وَتُسْفُرُ  
حِينَئِذٍ سَمِيَّتُكَ الْحَجَرُ الْأَمِينُ  
يا شاعر ، واستدبرْتَ أحلامَ الصَّبَا وَرِوَاءَ ،

الشعر هنا سيرة ذاتية ، محاولة لكشف أحماق الذات وتحقيقها . كانت صراوات الحياة ذات شمس وطرق مغيبة ( تيه ) وظلماً . كان الصعود صعب المرتقى ، هذا الظامء الجائع الغيم المستكشف المستطلع الفضولى للفهم والمعرفة يتقلب بين الأيام والحوادث والفصول والخبرات ، كما يتقلب الحجر في الفلاة في يوم ريح شديدة حاتية ، تفتحت معه طرق التحير ، والتساؤل وعدم اليقين ، والدهشة والخيرة والانبهار . والأسرار التي تفتحت معه ، نومض ومخفى ومختفى لتعود في أشكال أخرى متغيرة . هذه الخبرة الكلية الفنية شبه الصوفية هي خبرة خلق إبداعية تلاحظ فيها الذات أحماقها . وتتأمل باطنها وتسكنه أسرارها . رائحة التراب ومطر التذكر ونار الحلم وهواء الأيام ، كلها نحىء وتتشكل خالقة عوالم متمايزة من العناصر ، التي يكتنفها الحجر ( الشاعر ) ، ثم تخرج منه وحوله مشكّلة كلمات تبدو فيها الفوضى المنظمة والنظام الفوضى :

وسميتُ الإقامة فيه هرولة التشكل  
كانت الفوضى الملهة بالكلام  
صمتاً ثقيلاً . . . .  
قلتُ للحجر الذي استسلمتُ فيه :  
أهن دمي ، وافتحْ على بوجهك المسكون  
بالقول الثقيل  
وحين سميتُ الفواصل في الكلام  
حجراً ، وأعلنتُ الإقامة فيه سميتُ الظلام  
نجماً نحاسياً وفوهةً بندقيةً خفي  
ومحصنتُ تفجيلةً الرجز المراهق بانتشار  
الوجه في جوع الزحام  
واقمتُ فيه .

هذه كتابة عن الكتابة ، هذه كتابة عن تاريخ الكتابة ، كتابة عن

ونافعة للبشر ، تكون المواد الأساسية للتحويل ولتحريك الخيال الشعري ، هنا في هذه المسيرة هي ( نارتجيس أو مياة تنفجر ) وهما كما ذكرنا العناصر الأساسية للخيال الشعري لدى عفيفى مطر .

يتحول الحجر هنا إلى مساحة فضاء شاسعة ولها حلة مفتوحة للطحالب البرية وللشمس وللماء ولكل كيمياء وعملات المزج والصهر والتحويل ، الحجر موضع الكتابة القديمة ، الكتابة الأرواقية ، الكتابة المسماة والهيروغليفة القديمة ، يتحول هنا من أداة مستقبلية سالبة يقع عليها فعل الكتابة إلى أداة إيجابية فاعلة ومؤثرة :

من يرحم الحجر المخبأ تحت ذاكرة الطفولة صهوة  
أو في قرابات الصبا البيت الأليف  
هَبْ القصيدَ ؟  
من سواها  
حين يدخلها الحجر  
متكشفاً عن وجهه الحجرى ثم يقيمُ فيها !!

حجر الكتابة هو صهوة الطفولة ، ذكريات الطفولة ، لوحة الكتابة أمام التعلم الأولى في الطفولة ، مهرة الطفولة التي امتطاهها الشاعر فغير بها وعبرت به إلى الصبا . ثم هويت الصبا الأليف ، البيت السكن الذي سكنه الشاعر ، أو البيت الشعري الذي سكن في الشاعر وسكن فيه الشاعر وعاش فيه زمناً طويلاً . تشكل هذه الذكريات مادة خصبة لإبداع الشاعر . وفيها بين الطفولة والصبا ، الأوقات الجميلة الماضية والحلم المرائخ المخائل المعانود سريع الانقضاء ، تلك الذكريات التي تحضرها الأحلام إلى دائرة الضوء أكثر من غيرها ، تلك الذكريات المنسية والمكبوتة التي تنفجر جبر الحجر ( الشاعر ) . ولقوى حجر الكتابة يحتل الشاعر صهوة ويكتشف أن هذا العصف الداخلى الملهم ، القصيدة ، هي الوسيلة الوحيدة المناسبة له خلال حركة مقاومته لكل أشكال العصف الخارجى ، والقصيدة قد تكون موجودة مكتوبة طازجة مهيأة قابلة للكتابة ليست في حاجة الى دخول الشاعر لها ، يدخلها الحجر فتسكن فيه وتكتب فوقه ومن خلاله ، ليست هي التي تدخل الحجر بل هو الذي يدخلها ويقيم فيها . القصيدة موضوع للدخول ، موضوع للفعل ، موضوع للعمل ، ليست سهلة ومتاحة إلا لمن يدخلها ويملكها ، لا تدن إلا لمن يعرف سرها المرائخ . والحالة هنا ليست قابلة لتأويل واحد بل عدة تأويلات . فربما كان في قول الشاعر بأن القصيدة هي رحمة للشاعر أنه يحتاج أن يكون مماثلاً لها متصفاً بحجرية الوجه ، صلابه الوجه ، والوجه هنا قناع الشخصية أو علامة عليها . الشاعر يجب أن يكون صلباً مثل القصيدة ، ومن خلال صلابته يصل للرحمة المقابلة للصلابة ، « فلاقسولا لشيء إلا لكى أكون رحيماً » كما قال هاملت . أو ربما معنى الصلابه هنا هو معنى صلابه موقف الشاعر وصلابه شعره ، وربما كان معنى الصلابه هو هذه اللغة الشعرية الشبيهة بالتمثال الذي يشق الفضاء في حالات كثيرة عند عفيفى مطر ، لأنها مبدئية ومقتحمة ، وربما كان معنى الحجر ( الشاعر ) هو الذى يدخل القصيدة وليست ( القصيدة ) هي التي تدخل ، إشارة إلى إقتناحات الشاعر الخاصة حول نظرية الإبداع في الشعر ، فالشعر معاناة واقتحام ودخول انفعالى وعقل وجسدى إلى عالم الكتابة ، وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، أى أن دخول

كان جابر بن حيان نفسه يسمى من قبل الآخرين بحجر الغلبة ،  
وهو حجر العين ، وهو حجر الجاه (٨٩) . وكلمة الحجر تعني المعدن ،  
وفي تراث العهد القديم يتم القسم في قصة يعقوب ولا بان أمام كومة  
أحجار . وفكرة الحجر المرتبط بالقسم والعهد وعدم الخنث باليمين  
فكرة شائعة في ميثولوجيا كثير من الأمم ، وفي أغلب هذه الحالات إن  
لم يكن كلها ، لم يكن ينظر إليه بوصفه مجرد كومة من أحجار ، بل  
بوصفه شخصا أو روحا قويا أو إليها ينظر بعين اليقظة إلى الطرفين  
المتعاهدين ويذكرهما بعهدهما ، وغالبا ما كان يسمى هذا الحجر بحجر  
العهد (٩٠) .

هذه النزعة نزعة إحيائية ، تميل إلى خلط صفات الكائنات الحية  
على الأشياء الصامتة ، وإلى أنسنة الطبيعة وإحياء الساكن وتشكيل  
الاحاسيس المبهمة . وفي الإسلام هناك قصة الحجر الأسود الشهيرة .  
ويذكر لباشلار قوله فيسما يتعلق بحجر الفلاسفة ، أن نبيح سائل  
الحكماء ... غشى تحت الحجر ، اضرب عليه بعضا النار السحرية  
فيخرج منه سبيل صاف (٩١) .  
كان « عفيفي مطر يدرك هذه الحقيقة ، عن عقيدة قسمه وولائه  
للشعر والتزامه به كتابة :

قلت : استمع هذي إضاءات البكاء كتابة  
وقراءة في الدمع  
فاقرأ واستمع  
هذي غوايات الحجر

تمتزج في هذا المقطع وما بعده في داخل القصيدة عناصر الخلق  
والتكوين ، عناصر الإبداع الأساسية لدى الشاعر ، فالبكاء الماء  
الدمع ينهمر فتتولد منه طاقات تضئ وتشتع كنور النار ، على ضوءها  
يقرأ تاريخ الدمع العربي « قراءة في الدمع » ليست قراءة بالدمع ولكنها  
قراءة في « الدمع » ، وهو « حول » الدمع ومن أجل تخفيف الدمع .  
إضاءات الدمع تجعل قراءة الدمع ممكنة . الدمع / الماضي / الحاضر /  
الواقع / المزايم / المحجبات / البربرية / التشكك يحفر على الذاكرة فيقرأه  
الشاعر دمعا ويكتبه شعرا ، ويلتزم بحجره الخاص بشعره ،  
بشخصيته ، بسيرته التي قرأها واستشعرها وفهمها وأدرك من خلالها  
عمق ولائه لنفسه ، ثم هو ينادي على حجر الفلاسفة ، الأكسير ،  
الوحدة ، أن يكون أداة لتقوية الإرادة ولم الشتات ، يناديه أن يكون  
أداة تحويل للواقع ، تنهمر عليه الأمطار فتشترقه . إن الشاعر في  
نهايات القصيدة يتخيل كما لو أن الحجر الصامت الذي كان موجودا في  
بداية القصيدة قد تحول إلى عكس صورته ، حجر حقيقي تنهمر عليه  
الأمطار مدرارا فتحدث في صفحته الثقوب فيتخلل ويتفكك ،  
ويستمر هطول المطر حتى يجيء الليل وتعصف فيه الرياح اللامية ،  
حينئذ يبدأ الحجر في التخلل عن حركته الثقيلة ، عن ركوده والتصاقه  
بالوضع الراهن القائم المهيمن له . إنه يتحول إلى نار وتفتتح شقوق  
البرق فتندفع منها نيران وأضواء تصارع الظلام وتبدد الظلم ، حينئذ  
يكون هذا الحجر حجرا حقيقيا يمكن أن يتوحد معه الشاعر الذي  
أصبح حجرا حقيقيا والذي أصبح شعره أيضا حجرا حقيقيا ، نصير  
كل الأحجار ( المعادن ) أحجارا حقيقية فاعلة ومؤثرة . من خلال  
روايات البرق يندفع الكلام كصليل السيوف ، صلصال الكلام

كيفية تطور الكتابة لدى الشاعر في مراحل مختلفة من مسيرته  
الإبداعية ، ما بين مرحلة كانت هي مرحلة الاقتداء والمتابعة والتعلم  
من الآخرين ، مرحلة كان فيها الشاعر هو الظل / الرماد / الأثر .  
« وللمت الرماد ... طعمته كسرا ولذت به » حين كان يقطن هذه  
مرحلة ، « هرولة التشكل » ، حيث كانت الفوضى المليئة بالكلام  
« صمنا ثقيلا » كما يقول الشاعر ، لكن هذا الصمت ما لبث أن  
انفتح حين بدأ الشاعر يطلق أسماء الخاصة على الأشياء ، حين بدأت  
تتكون له لغته الخاصة وقاموسه الخاص وتشكلان ، بدأ هنا يسمى  
الأشياء بمسمياتها الحقيقية ، حين بدأ ينظر إلى الشعر والشاعر على أنها  
شيء واحد ، لا انفصال بين ما يقوله الشاعر وما يكون عليه . هو  
حجر كما أن كتابته أحجار أيضا ، أحجار تكتب عليها الأشعار  
وتحفظها فتظل قائمة بارزة غير مطموسة . بدأت رؤيته للعالم تتشكل  
وتتبلور ، عالم العلامات بدأ يعني أكثر مما يشير ، فالنجمة النحاسية  
وفوهة البندقية « يقابلان الظلام / الظلمة / العدوان / القيود / القهر /  
كل ما ضد الناس : الزحام / الجوع الذي ينتسب إليه الشاعر ومنه كان  
وبه يكون . أطلق الأسماء الحقيقية على الأعداء والأصدقاء ، وأحلام  
الطامعين وقتال الأهل وكل ما يحدث على أرض الوطن ، هنا أصبح  
الحجر أداة عاكسة وخالقة من خلال الكتابة لكل هموم الشاعر وقبلها  
هموم الوطن ، يكتب سيرة الشاعر الشعرية والحياة كما يكتب السيرة  
العامة المحيطة بمسيرة الحجر :

الحجر  
مشبوبة خطواته من تحت ذاكرة الطفولة  
لا يكف عن التخلع من مقالعه ، وليس يكف عن  
حرث البسيطة والقصيدة ،  
ليس من حى يجعل صوته بمراسم الهدم  
المباهت للقبيلة غيره . . . . .

يتعرف الشاعر القصيدة والقراءة والخبرة والشعر ، الكتابة ، على  
بلاذه وعلى ألوان خرائطها الحقيقية وعلى راياتها وعلى انقسامها  
والأسوار القائمة المصطنعة بينها ، يتعرف أيضا الخريطة الشعرية  
المحاينة له والسابقة عليه . يقرر الحجر من خلال خطواته المشبوبة من  
تحت ذاكرة الطفولة ، أن يتحرك ويقذف ويثور ويدمر ، يتمرد ويعظم  
الكثير مما هو شائع ومستقر ومقيم في الواقع وفي الشعر ، ومن هنا يتفجر  
التمرد صادما معريا من الواقع ، مفككا أطره ، مستهدفا خلق واقع  
مكتنز بالشموخ والتجدد (٨٨) .  
يكثر الشاعر في هذه القصيدة من القسم بالحجر ، يتهلل له  
ويقديس ولائه له :

قدست بيعته أقمت الحلف ما بيني  
وبين حضوره السيال

هنا يتحول الشعر إلى عقيدة ، إلى إله مقدس يقسم الشاعر أمامه  
على الولاء له ، لهذه الفكرة وعمقها التراثي الإنسان أيضا . الشعر  
هنا بمثابة الإمام الشاعر ، القائد والمرشد والكاشف للسبيل . وهناك  
نصوص كثيرة يقسم فيها جابر بن حيان بإمامه جعفر الصادق ، وفيها  
كلها يطلب جابر من إمامه ألا يضلله وأن يهديه سواء السبيل . وقد

هل هو أوسع مدى من صمت النار بين  
غلاف الكتاب وغلافه الآخر ؟ !  
والأرض : كتاب المسافة وكتابة الاق  
والوحش الكلامي المدجج بالكوفي والنسخي  
مندلع في غروم المخطوطات  
يخفي وجهه السري في خشخشة الكاخذ  
ورائحة الرقوي وكتابة الرشاقة في  
موت الظباء ونكهة الجلود القديمة  
ويعلم حضوره في طعم الحبر والماء والصمغ  
ويسافر في صوت الريح المقيم في قصب الأقاليم .  
أذكر خلاصة التبع الحاسبية  
ومجرة الرمل وريشة النسر ؟ !

من قصيدة ( امرأة . . . إشكاليات علاقة )

ما يحدث في هذه القصيدة هو شبه تنوع أو نغمة مصاحبة لنغمة  
قصيدة غنائية « حجر الولاية والعهد » . ولكن بينما كان الشاعر في  
« حجر الولاية والعهد » يتحدث عن تجربته الشعرية ، وبشكل عام  
عن تجربته الحياتية وعن علاقته بالكتابة في شكلها العام ، فإنه هنا  
يتحدث بشكل خاص عن علاقته بالكتابة العامة وبشكل عام عن  
كتابته الخاصة ؛ هنا يتم تصوير الكتابة التي تمت تنشئتها عليها كما لو  
كانت بمثابة الوحش. الناري المدرع بأسلحة من المخطوط الكوفية  
والنسخية ؛ يندلع كالنار من ثغوب المخطوطات ، يخفي هذا الوحش  
وجهه ( كذلك قارئ هذه المخطوطات ) في خشخشة الكاخذ  
( القراطس - الأوراق ) ، ورائحة الجلود وطعم الحبر والماء والصمغ ،  
وغير ذلك من المكونات الشمية والبصرية والسمعية والتذوقية واللمسية  
التي يخفي من خلالها وحش الكتابة القديمة وجهه ، ويحضر أيضا عبر  
الذاكرة . تصمت النار ، الزئير ، الرعدة ، الصعقة ، أحيانا يكون  
صمت الكلام أكثر تأثيرا ووقعا وأوسع مدى من صمت هذه النار بين  
الغلاف الأول والغلاف الأخير للكتاب . هنا نجد أنه حتى خبرة  
القراءة الأولى كانت النار هي العنصر الفاعل في فعل الكتابة ، وكانت  
الأرض أيضا بمثابة الكتابة للمسافات والناس والمكان متسع لسيح  
مفتوح الأفق ؛ هنا تتاح للوحش الكلامي الحركة . وتصوير الكلام  
كوحش هنا يعني أن القراءة كانت مرتبطة بالخوف ، أن هناك حالة من  
الصراع كانت تحدث خلال النهار وتظهر في ليل الطفل فالوحش كان  
مدججا بالكوفي والنسخي وبكل القديم ، القيم التصويرية للخط  
العربي هنا عالية ، الخط العربي كان وما زال تجديدا في رسم الحروف  
والكلمات التي تشع بدلالات معينة وإن كان التجديد كثيرا ما كان في  
اتجاه التعقيد ، بداية التذكر هي العنصر الحاد في التذكر ، ثم تأتي بعد  
ذلك ذكريات أخرى أكثر حميمية ؛ يتذكر أشجار الزنجار ورائحة  
التراب وكتب التراث والنحو القديمة ؛ بردة البوصيري وحمرة الحروف  
الملونة في كتب الخطب الدينية القديمة ؛ ألفية ابن مالك وشارحها  
ولبقاع الرجز في مشي الجمال ؛ أول البحور العربية التي تم الإنشاء  
عليها ، « ذلك أول العهد بأولياء نعمتي » . هذه بدايات الشاعر  
الثقافية الأولى ، فإذا كانت « محنة هي القصيدة » تمثل تأريخا للتطور

النحوي البارز كالتماثيل الصخرية ، الكلام الحاد الصلب الذي يعيد  
أحلام الشعراء القدماء ، أحلام المجد القديم ، أمجاد الأحلام وأحلام  
المجد . ومن شظايا الصمت ونثراته يبدأ الحجر مرة أخرى في تكوين  
صيفته الجديدة ، شكله الجديد ، يخطو خطوة كبيرة في اتساع  
الكون ، خطوة تبدأ بالنجوى ثم الإعلان ، أنه يجمع من الفتوق  
والشظايا والتناثر آية كاملة متكاملة تعلن ولادة الشعب الواحد وبعثه  
الوشيك . وليست هذه الخطوة الكبيرة إلا مجموع عمليات أخرى  
كثيرة من الهدم للتقاليد البالية ، تقاليد القبائل المنعزلة ، ولقروا  
الشعر والخصائص التقليدية له ، لقصيدة القبيلة ولقبيلة القصيدة ،  
كلام القبيلة لم يعد كافيا ، ألوية الكلام المتفجر من الحجر تسمى  
لنفيه .

الكلام كما يقول ابن عربي « صفة مؤثرة نفسية رحمانية مشتقة من  
الكلم وهو الجرح » ، لهذا قلنا مؤثرة ؛ كما أثر الكلم في جسم  
المجروح ، فأول كلام شق أسماح الممكنات كلمة « كن » ، وما ظهر  
العالم إلا عن صفة الكلام » (٩٢) .

يكون الكلام عند عفيفي مطر أداة خلق وأداة توحيد ( وأندلر  
عشيرتك الأتريين ) وأداة صهر وأداة تحويل وأداة إبداع وفعل إبداعها  
ونائها لإبداعها وحالة عشق ووسيلة كشف لما هو مكتشف ، ولما هو غير  
مكتشف ، لما قيل ولما لم يقل . يكسب الكلام كثيرا صفة التوحش  
فيكثر الحديث لديه عن « سعادة الكلام » ؛ حول الكلام المتوحش  
الذي يظهر ويخفي ويفترس ، وكذلك عن « الوحش الكلامي المدجج  
بالكوفي والنسخي » . فكرة ارتباط القلم بالسيف واللسان والخط  
والفعل موجودة ، دائما في قصائد الديوان تحضر الآية « وأندلر عشيرتك  
الأتريين » . ودائما هنا صور الحماس وكرامة الأعراف والحمية وصاء  
الكتابة واستلهاهم التراث العربي . وآيات القرآن حاضرة بشكل كثيف  
عبر صور القصائد . وهو يؤكد دائما جدلية القراءة/الكتابة ، ونغمة  
ما يشي أحيانا بأن القراءة قد تكون سلبية لأن القراءة قراءة لما انتجه  
الغير .

أما الكتابة لفعل إيجابي مُبدئ خاص فَعَال متوجه ، فيه الشعور  
بالملمكية والتفرد ، تبدو الحروف قيمة فاعلة ، علم الحروف أحد العلوم  
الأساسية في التصوف وفي الكيمياء القديمة ، الحروف لها دلالاتها  
الرمزية الخاصة كما أنها المواد الأساسية البانية للكلام ، « الحروف أمة  
من الأمم هابطون ومكلفون » . يحضر هذا النص الخاص لابن  
عربي (٩٣) في قصيدة « قراءة » لعفيفي مطر ، فيكشف عن نظريته الخاصة  
للحروف كأداة إظهار للمخفي وخلق وإبداع للخبرات الباطنية  
العصيفة . الحروف أمة من الأمم ، الحروف كائنات حية ، الحروف  
تتزوج وتتخلق وتشكل العناصر الأساسية للعناصر ( الواقع / الكلمات )  
( الماضي / الذكريات / التراث ) . ثم هي  
تصبح بعد ذلك معادلة للوجود وأداة لنقل الرؤيا ( الكلمات ) . إنها  
مثل الكائنات الحية يمكن مخاطبتها وتكليفها وجعلها قادرة على نقل  
الأفكار والمشاعر والأحلام ، هذا صحيح حتى بهذا المعنى البسيط  
الخاص الذي لا يتطرق للأبعاد الصوفية . الدلالة الرمزية للحروف  
تحضر الحروف والكلمات في شكل خبرات طفولية وخبرات تراثية في  
شعر عفيفي مطر ، هذه الخبرات مع خبرات حياته الخاصة تشكل أداة  
من الأدوات الأساسية الأخرى الفاعلة في شعره :

والكتابة ، غابة تتفاعل فيها كل الكائنات . ولكن ربما كان هذا الوحش مازال موجودا في أعماق الشاعر ؛ إذ إنه يعاود الظهور على هيئة بعض أشكال الكتابة الشعرية ( المفردات والصور ) التي تظهر كالوحش المدجج في هذا الديوان ، والتي تحتاج من الناقد والقارئ إلى قهرها كما فعل الشاعر عندما قام بقهر ذلك الوحش القديم ، لكنه لم يقتله ، بل يوشك أحيانا أن يتوحد معه بطريقته الخاصة في الكتابة ، من أجل منازلة هذا الوحش الرمزي الواقعي في الوقت نفسه الذي أوشك فيه أن يكون حقيقة موضوعية متجسدة ، قام الشاعر بالتسلح بكل الأسلحة التي يجمع بينها عامل الرمزية ؛ فكان الحلم ، وكانت الكيمياء التحويلية ، وكانت الكتابة ، وكان العشق . والعناصر كلها برمزيتها تحيل إلى عالم الواقع ، عالم شديد الخصوبة والتفجر ، وتوحى بالأمل في التجدد والخلق والتكوّن الجديد ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحش القديمة .

الإبداع للشاعر ، فإن « امرأة إشكاليات علاقة » تتضمن تأريحا للمؤثرات الثقافية الأساسية الأولى لدى الشاعر ، التأريخ في القصيدة الأولى هو تأريخ للكتابة الثانية ؛ هو تأريخ للقراءة أو على الأقل للمرحلة الأولى منها ، وليس هنالك من فراق بين التأريخين . كذلك فإن تصوير الشاعر لشراسة وحش الكلام / الكتابة يوحى بمسؤولية قهره ، فالكتابة تتضمن مسئوليات تصل إلى حد الرعب وتصل إلى حد القداسة . شكل الوحش الكلامي الذي تلقاه وعى الشاعر في مرحلة مبكرة من عمره ، ربما كان هو المسئول عن محاولاته فيما بعد لتحييم هذا الوحش ، والانتصار عليه بالكتابة الفسد ومحاوله أن تكون الكتابة مشابهة لفعل كسر القيود والتحرر من أصفاد الوحش ، ومشابهة لفعل الطيران ولينطق الطير برمزيته وحرية ؛ كتابة تحاول أن تخرج من حدود الكتابة / الخط إلى آفاق وعوالم الكتابة / التكوين / الشكل / العالم الطبيعي ، الذي ينطلق من أوراق شجر الأقلام / الخطوط إلى أشجار غابة متكاملة حية من الحياة والفعل والإبداع

## الهوامش

- (١٤) محمد علي أبريyan ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ .
- (١٥) نفسه ، ص ٩٤ ، ١٦٣ .
- (١٦) محي الدين بن عربي ، الفتحاحات المكية ، السفر الثالث ، فقرة ٣٨٣ ( من خلال سمعان الحكيم ، المعجم الصوفي ، الحكمة في حدود الكلمة ، بيروت : دندرة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٩٦٣ ) .
- (١٧) سليمان العطار ، الخيال والشعر في تصوف الاندلس ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ .
- (١٨) يبدو لنا أن استخدام عفيفي مطر للأعداد في صوره الشعرية، مثل استخدامه للكلمات العربية القديمة المهجورة أحيانا ، مثل استخدام لرموز وأسما المعادن والأساء الخطوط والكتابة العربية ، أدوات ووسائل خاصة بالتعاويد والرقى لها ارتباطاتها بالإبداع والسحر والكيمياء القديمة وبوظيفة الشاعر كمبدع وساحر ومحول وصانع .
- (١٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing with The Mind's Eye, Techniques and Uses of Visualization, New York: Random House, 1982, p. 33.
- (٢٠) أبو نصر السراج ، المعجم .
- (٢١) لطفى الخوري ، المعجم الميثولوجي ، مجلة التراث الشعبي ( العراقية ) ١ / ١٩٨٥ .
- (٢٢) فريد الدين العطار ، منطق الطير ، ترجمة : بدیع محمد جمعة ، بيروت دار الاندلس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .
- (٢٣) لودفيج بايث ، رمزية الأعداد في الأحلام ، ترجمة : هفريت عبودي ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
- (٢٤) زهير محمد حسن ، حروفنا العربية : شمسية - قمرية - نورانية - ظلمانية ، التراث الشعبي ( العراقية ) ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٥ .

- (١) Proloff, I. Waking Dream and Living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by J. Campbell, New York: Dutton, 1970, 183.
- (٢) فرهاد جبروري غزول ، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ص ١٧٦ .
- (٣) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الكويت : مكتبة دار العربية ، ١٩٨١ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٧ .
- (٤) صبري حافظ ، دراسات في استشراق الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٥ .
- (٥) محمد عفيفي مطر ، أنت واحدنا وهي أعضاؤك انتشرت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- (٦) هادي حجازي ، السريالية والتحليل النفسي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ( بيروت ) ، العدد ١١ / ١٩٨٥ .
- (٧) عبد الرحمن بدوي ، أفلوطين عند العرب ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ص ٢٢ .
- (٨) نفسه ، ص ٥٦ .
- (٩) نفسه ، ٢٢٣ وانظر أيضا : التساوية الرابعة لأفلوطين ، في حلم النفس ، ص ٥٦ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، وهنا نقتل هذه الفقرة الأخيرة .
- (١٠) نفسه ، ص ٢١٦ .
- (١١) سورة النور ، آية ٣٥ .
- (١٢) محمد علي أبريyan ، أصول الفلسفة الإشراقية ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٦٩ ، ص ١١ ، ١٢٧ .
- (١٣) من خلال مصطفى غالب ، السهروردي ، بيروت : مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٤٠ .

- (٥٥) تشارلز سوندرز بيرس ، تصنيف العلامات ترجمة فريال جيوري غزول ، في كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة : دار الياس المصرية ، ١٩٧٦ ، ص ٣٧ .
- (٥٦) فريال جيوري غزول ، علم العلامات ( السيميوطيقا ) مدخل استهلالي ، في : ( أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ) ، ص ١٦ .
- (٥٧) فاضل خليل إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- (٥٨) ابن عربي ، الفترحات المكية ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .
- (٥٩) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث من بوهلر إلى الشعر الحاضر ، الجزء الأول ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٢٤ .
- (٦٠) شاخت وبزورث ، تراث الإسلام ، القسم الثالث ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي الصمد ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٢ ، ديسمبر ١٩٧٨ ، ص ١١٨ .
- (٦١) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٢٨ .
- (٦٢) باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ص ٥١ .
- (٦٣) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ٤١ .
- (٦٤) Blasin, G. P. Literary Diseases, Austin: University of Texas press, 1975, P. 31.
- (٦٥) Sharter, A., The Egyptian Gods, London: Rautledge & Kegan Paul 1983, p. 142.
- (٦٦) مصطفى صفوان ، الحلم والكتابة ، الفكر العربي المعاصر ، ١١/١٩٨١ ، ص ٥٠ .
- (٦٧) محمد يحيى الهاشمي ، المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٢١ ، ٢٢ .
- (٦٨) Samuels & Samuels, op. cit., P. 84.
- (٦٩) يقول للحلل النفسي المعروف كارل جوستاف يونج : الماسة في حلم المريض هي حجر الفلاسفة المرغوب فيه ، والبيضة هي المادة الأولية الفوضوية التي يبدأ بها عالم الكيمياء القديمة عمله ( انظر : لندزي ، وهول ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج أحمد وآخرين ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٤٤ .
- (٧٠) شاخت وبزورث ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
- (٧١) Jung, C. G., The Spirit in Man, Art and Literature. London: Ark Paper Backs, 1967, p. 8.
- (٧٢) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١١٠ .
- (٧٣) Samuels & Samules, op. cit., pp. 96 — 97.
- (٧٤) محمد علي الكروبي ، فلسفة الخيال بين سارتر وباشلار ، الفيصل ( السمرية ) ، أبريل ١٩٨٧ .
- (٧٥) Frager, R. & Fadiman, J., Personality and personal growth, New York: Harper & Row Publishers, 1984. 56.
- (٧٦) محمد محمد فياض ، أحمد أمين إبراهيم ، خلاصة الكيمياء غير العضوية ، القاهرة : المصبعة الحديثة ، ١٩٢٨ ، ص ١٣ - ١٤ .
- (٧٧) نفسه ، ص ١٥ .
- (٧٨) Samuels & Samules, p. 217.
- (٧٩) Jung, op. cit., pp. 19 — 20.
- (٨٠) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٠٩ .
- (٨١) ابن عربي ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٢ .
- (٨٢) أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٣ .
- (٨٣) يحيى الرخاوي ، الإيقاع الجوهري ونضج الإبداع ، فصول ، ١٩٨٥ ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٧٣ .
- (٨٤) فريال جيوري غزول ، الشاعر ناقدا ، الكرمل ، ١٩٨٥/١٧ ، ص ٢١٩ .
- Fromm, E. The Forgotten Language, New York: Grane Press, Inc., 1980, p. 241.
- (٢٦) سورة يوسف ، آية ٤٣ .
- (٢٧) سيد كريم ، تفسير الأحلام عند قدماء المصريين ، الهلال ، أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ٤١ .
- (٢٨) كريستوفر كودويل ، الوهم والواقع ، دراسة في منابع الشعر ، ترجمة : توفيق الأسدي ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨٧ ، ص ١٩٤ .
- (٢٩) عبد الرحمن بدوي ، المرجع السابق ، ص ٥٦ .
- (٣٠) Bachelard, G., The Poetics of Revere, (Translated by D. Russell) Boston: Baecon Press, 1969, pp. 12 — 13.
- (٣١) Bachelard, ibid, p. 145.
- (٣٢) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩ ، ص ١٦١ .
- (٣٣) علي زيمور ، التحليل النفسي للذات العربية ، أمشاطها السلوكية والأسطورية بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ ، ص ١٦١ .
- (٣٤) محمد حفيظ مطر ، شرارة حل قوس الحياة والموت ( مقدمة ديوان علي فنديل ) ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ص ١٣ .
- (٣٥) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والوزيع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٩ .
- (٣٦) نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٣٧) يحيى الدين بن عربي ، الفترحات المكية ، الباب السابع والستون ومائة في معرفة كيمياء السعادة ، بيروت : دار صادر ، ص ٢٧٥ .
- (٣٨) سليمان المطار ، المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- (٣٩) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٣٥٩ .
- (٤٠) أبوريان ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٤١) مصطفى خالب ، المرجع السابق ، ص ٨٢ .
- (٤٢) سيد كريم ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .
- (٤٣) Samuels & Samuels, op. cit., p. 296.
- (٤٤) نوري جعفر ، في التراث ، التراث الشمسي ، ٣/١٩٨٥ .
- (٤٥) لمزيد من التفصيلات حول الأسطورة ، انظر : جيمس فريزر ، أوهيس أومورز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ .
- جابر عصفور ، أئمة الشعر المعاصر ، فصول/١٩٨١/المجلد الأول/العدد الرابع .
- ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .
- (٤٦) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الطبعة الثالثة ، صفحات ٦٧٩ ، ١٠٦٧ ، ١٥ .
- (٤٧) عبد الحمن بدوي ، أفلاطون عند العرب ، ص ٢٢٨ .
- (٤٨) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .
- (٤٩) Progoft, op. cit., p. 177.
- (٥٠) محمد حفيظ مطر ، شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت ، ص ١٦ .
- (٥١) جاستون باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ترجمة نهاد خياطة ، بيروت : دار الاندلس ، ١٩٨٤ .
- (٥٢) Fromm, op. cit., ch. 1.
- (٥٣) محمد يحيى الهاشمي ، الإمام الصافي ، ملهم الكيمياء ، بغداد : المؤسسة السورية العمالية ، ١٩٥٩ .
- (٥٤) فاضل خليل إبراهيم ، خالد بن يزيد ، سيرته واهتماماته العلمية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة دراسات رقم ٣٦٢ ، ١٩٤ ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

- (٨٥) يحيى الرخاوى ، جدلية الجنون والإبداع ، فصول ، ١٩٨٦ ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، ص ٥٠ .  
 (٨٦) محمد سليمان ، أفق محمد عفيفى مطر ، إبداع ، مارس ١٩٨٧ (٣/٥) ص ٣١ .  
 (٨٧) محمد عفيفى مطر ، شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت ، ص ١٥ .  
 (٨٨) محمد سليمان ، المرجع السابق ، ص ٢٢ .  
 (٨٩) محمد يحيى الهاشمى ، المرجع السابق ، ص ١٣ ، ص ٥٥ .

- (٩٠) جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ، الجزء الثانى ، ترجمة نبى إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ ، الفصل السادس .  
 (٩١) باشلار . المرجع السابق .  
 (٩٢) ابن عربى ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والتسعون ، فى مقام الكلا وتفصيله .  
 (٩٣) ابن عربى ، المصدر السابق .





العدد القادم من مجلة « فصول »  
(قضايا المصطلح الأدبي)

---

فريال جبوري غزول

## لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطيني

هي ساحة للضد المدمج بالبداية  
فلنكتبها

وليخرجنا هواها ، ولنمت إلا قليلا  
ولنكن ضداً جميلاً

مريد البرغوثي

كما تجازو مركز اطلاع رسانی  
بنیاد واديرة المعارف اسلامی

ومع كل هذا الهول نجد الشعب الفلسطيني مستعصياً على  
الفناء ، كما يقول الشاعر محمود درويش ، تبقى خياراته محصورة في  
إمكانيتين « إما النصر وإما النصر »<sup>(٢)</sup> . فبالرغم من احتلال الأرض  
الفلسطينية وحصار الشعب الفلسطيني والتعنت على حقوقه ، بالرغم  
من محاولات الإبادة والتصفية الجسدية والنفسية والحضارية لهذا  
الشعب ، فما زال صوته يرتفع متخطياً الحواجز والسدود . ومخط  
تسأل في نقطة انطلاق هذه المقالة هي بأى صوت يتحدث الفلسطينيون  
في الثمانينيات بعد كل ما كان وكل ما لم يكن ، وبعد أن صار العالم ،  
كما في تعبير الشاعر الفلسطيني يوسف عبد العزيز « مفصلة وصلباً  
معقوفاً » ١٩ كيف يكون الإبداع في ظل مسلسل الانهيار ١٩ ونحن  
لا نتساءل هل يكون إبداع في ظل ما يجري في وطننا الجريح ، لأن  
عطاء شعراء وفنانين أمثنا حاضر في هذا الوقت العصيب ولا يمكن  
نكرانه ، وهو عطاء حاضر في تدفقه وإن كان أحياناً مهدوراً . ونركز في  
مقالتنا الاستكشافية على الأصوات الجديدة لتبين وقعها وتميزها ،  
بقدر ما تسمح لنا قنوات التوصيل - باختناقاتها - على العثور على  
دواوين هؤلاء الشعراء<sup>(٣)</sup> .

وبدأة أقول إن أسام الشاعر الفلسطيني عبقثين للتخطي ،  
بالإضافة إلى إشكاليات الإرهاب الفكري والتهميش الأدبي والتعنت  
الإعلامي ، وهما عبقثان مرتبطتان باللغة والشعر : أولهما مواجهة  
الخطاب الإيديولوجي العربي الرسمي وثانيهما معارضة الخطاب  
الشعري العربي الراهن . فلأوضح ما أعني ، ولماذا اخترت  
مصطلحي المواجهة من جهة والمعارضة من جهة أخرى . فمن نافلة

شهدت السبعينيات والثمانينيات في الوطن العربي حشداً لا مثيل  
له من الانكسارات والانهيارات ، ابتداءً من التواطؤ مع العدو  
الصهيوني إلى الاستدلال بأسام الإمبريالية ، من طغيان الطائفية  
والنصريات الإقليمية إلى هيمنة قيم الشرائع الطفيلية هيمنة  
صريحة . . . وفي مثل هذه الساحة لا نستغرب أن قُبِحت القوى  
الوطنية وقُبِحت القوى الثورية لكينا تسود أنظمة وتدوم عروش  
وكراسي . ولكي تكريس هذه الأوضاع تبارت الأجهزة القمعية  
وتفننت في القهر ، قهراً أصبح الغزو العسكري - بجانبه - أسراً يكاد  
لا يكون شر البلية . وقد أخذ كل شعب عربي نصيباً من هذا القهر  
والقمع الجمعي ، وأما الشعب الفلسطيني فقد نال نصيب الكل  
مجتمعا ووقف حيث تتلاقى كل السيوف : سيوف الأعداء وسيوف  
الأحباء وسيوف الأشقاء ويقول في هذا الشاعر الفلسطيني مريد  
البرغوثي :

لكل مواطن حاكم  
ووحده أنت عظمى بعشرين من الحكام  
في عشرين عاصمة  
فإن أغضبت واحدكم  
أحلّ دماءك القانون  
وإن أرضيت واحدكم  
أحلّ دماءك الباقون<sup>(١)</sup>



شاعر كبير لوجدناه يتغير باستمرار ويتجدد ، معدلاً أحياناً من جمالياته ، أو حتى في أحيان أخرى متقلباً على بداياته الشعرية . ولكن الجمال أيضاً استمرار ونمو وتفرع لما قبله فهناك دائماً لغة سابقة ومناذج معطاة : هناك دوماً جذور حضارية وسوابق شعرية وأرضية جمالية يخلق منها الشاعر الجديد ويتفرع ، ولكنه لا يُلغى بامتداده ما سبقه . فالشعر الجديد لا يخلق نفسه بل يخرج من رحم خطاب شعري معين ليشكل شخصية مستقلة وإن كانت مرتبطة بما ولّدها ، كما يرتبط الابن بأبيه ، فالملامح مشتركة بين الأب والابن وبين السلف والخلف مع أن لكل منها هيئته وشخصيته . فالتميز هنا ليس فاصلاً بل يعتمد على تغليب ملمح أو صفة ، قد تكون خافية أو خافتة عند الأب<sup>(٥)</sup> . وقد أطلقت على هذه العلاقة مصطلح المعارضة النقدية ، باعتبار أن الشاعر الجديد لا ينقسم عن تراثه بل يحاول أن يتجاوزه أو يجده . فإن كانت المواجهة تعني الصراع فالمعارضة تعني التحدي .

وسأحاول مضامرة أن أكشف عن ملامح الشعر الفلسطيني في الثمانينات كما يتشكل عبر الأصوات الجديدة ، وأن أعرف القارئ بعينات من هذا الشعر ، وإن كان من الصعب أن نحدد ملامح مرحلة شعرية بغير درس قصائدها دراسة مستفيضة . ولكننا نفتح بالتعريف والاستكشاف كخطوة تمهيدية ، وبدراسة موسعة لقصيدة واحدة حتى تكتمل الصورة الأولى . وقد علق شاعرنا سمدي يوسف على الخطاب الشعري الفلسطيني الجديد قائلاً :

« يصعب على أن أكون تشخيصاً أو فكرة عن شاعر ، أو أكثر ، من الشعراء الفلسطينيين الشباب ، لكنني ألمح حركة ذات قاعدة واسعة ، وإن لم تتبلور نتائجها بعد . . . إنني أجند الشعر الفلسطيني الشاب ، متميزاً إلى حد معين عن التراث الشعري الفلسطيني السابق والراهن أيضاً ، ومعنى ما أجند له تأكيداً على الجمالية والحياة اليومية ، وبعداً عن الضجيج . . . »<sup>(٦)</sup> .

ومن طبيعة هذه الدراسة أن تركز اهتمامها على ما يبدو مغايراً ومتميزاً ، لعلها تفتني خيوط التحول والتجدد في نسج الحركة الإبداعية .

#### ١ . اللغة الغضة والمكابرة الثورية

إن أول ما يسترعى انتباهنا في هذا الشعر الفلسطيني الشاب هو شبابه : لغة غضة ليس فيها ترهل أو جفاف ، تليف أو ذبول . وأنا إذ استخدم مصطلح اللغة الغضة أعلم مسبقاً أنه ليس مصطلحاً نقدياً معترفاً به فلا يمكن تحديده ويصعب تعريفه ، ولكنني أريد أن أشير إلى ظاهرة أحسّ بأهميتها ولا تسعني قواميس المصطلحات النقدية - على كثرتها - بالتعبير عنها فلجأت مرعماً إلى كلمة استخدمتها في مفهومها المعجمي المتعدد الدلالات : فالغض يعني الطرى والناهم والناصر ، وغض من طرفه أو من صوته تعني خفضه وكفه وكسره ، ويقال غض بصره أي منعه عما لا يحل رؤيته . ولا أجدر كلمة أنسب منها فختزل تميز هذا الشعر الجديد بما يحتويه من بكارة وامتشاع عن استراق النظر والسمع إلى كل ما هو بذيء في حياتنا ، وما أكثر البذاءة التي نطالعها كل يوم من نفاق واستغلال وولاء . فعوضاً عن التحديق في المصيبة ونشرح الجريمة واستعراض الجيفة ، نجد الشاعر يغض لسانه ، لا

القول أن الشاعر العضوي يقف في خندق شعبه ، يعبر عن همومه وتطلعاته . ولهذا يكون الشاعر بالضرورة الشعرية - إن لم يكن من خلال الانتشاء السياسي المحدد - ضد السلطة ، أو بعبارة أخرى الشاعر هو « الضد الجميل » للسلطة . وقد تبدو - لأول وهلة - مسألة مواجهة الخطاب السلطوي أمراً سهلاً للمبدع لأن مواقفه مختلفة حتى عن مواقف السلطة والمؤسسة . كما أن الكتابة ضد العدو وعملاته قد تبدو مسألة هينة . ولكن أن نكون ضد شيء وأن نكون ضداً جليلاً شيء آخر . أن نمسك بجماليات الصراع ونحس ندخل في معركة أمر صعب سواء كان في الكتابة أو في السياسة أو هل ساحة القتال . ولكن الشاعر إذا تنازل عن الجانب الجمالي فعماذا يميز قوله عن أي قول مضاد ؟ وما يعقد مسئولية الشاعر عندما يختار أن يكون ضداً جليلاً - لا « ضداً » فقط ولا « جليلاً » فقط - هو أن السلطة قد انتزعت من كلمات اللغة دلالاتها واغتصبت معانيها اغتصاباً وطوعتها تطويماً فهيراً لغاياتها وطبعها تطبيعاً مرغماً . فلا تقتصر مسئولية الشاعر في هذه الحالة على التعبير عن موقف بل تصبح مسئوليته أيضاً إرجاع الكرامة لهذه اللغة التي دنستها السلطة ، فعلى سبيل المثال كلمة « السلام » . ماذا بقي منها غير دالٍ خالي ، بعد أن حاز منحام ييجون جائزة « السلام » ؟ هل تثير فيك أيها القارئ العربي كلمة « سلام » سلاماً ؟ وكيف تستعيد هذه العلاقة اللغوية قيمتها بعد تلوث مدلولها ؟ وماذا تفعل أيها القارئ العربي عندما تقرأ كل يوم على صفحات الجرائد بتواتر لا ينقطع عن « ديمقراطية » وعن « وطنية » وعن « صمود » الأنظمة الحاكمة من المحيط إلى الخليج ؟ هل تنصرف عن هذه الجرائد ، أم تلوذ بابتسامة ، أم تفعل مثل فتتمصم بحبل القصيدة ؟

على الشاعر العربي إذن أن يواجه السلطة وأن يظهر اللغة في آن واحد ، ولهذا نجد بعض التيارات الشعرية المعاصرة تنحو نحو لغة لم تطأها أقلام السلطة وكتابتها ، لغة يميز عنها مثقفو السلطة ودكاترتها ، وقد تعجز عنها الجماهير المثقبة أيضاً . ولكنها تبقى لغة منظوية على دلالاتها ، حاملة المعنى في ثناياها ، لا تقترط به إلا لمن كان أهلاً له . وقد أطلقت مصطلح المواجهة على هذا الصراع لأنه صراع بين نقضين أو بين ضدّين ، صراع لا يساوم فيه ولا يُهان ، صراع بين قوى التقدم وبين قوى التصدع ، صراع بين بناء الإنسان وبين هدمه .

أما علاقة الشاعر بالخطاب الشعري السائد - سواء كان سائداً في وطنه الصغير فلسطين أو في وطنه الكبير العالم العربي - فهي علاقة معقدة فيها الرغبة في الانفلات . فالشاعر بطبيعته منفرد في المناخ الشعري الذي يعيش فيه ، ولكنه في ذات الوقت يخشى أن يكرره ويطمح إلى الانفلات منه ، مضيقاً أو موسعاً أو متجاوزاً . وقد يتوصل الشعر الجديد في مرحلة معينة إلى تأصيل ظاهرة شعرية ما عبر التوسع الأفق ، وأحياناً يتوصل إلى انعطافة أو نقلة في المسيرة الشعرية ، وأحياناً يقوم بانقلاب على المواضع الشعرية المهيمنة . إن الجمال يرفض الثبات والاستقرار والرتابة فهو حركي يسعى دوماً إلى التجديد . وقد فطن إلى هذا عبد القاهر الجرجاني حيث أشار إلى أن النفس يصبح متبدلاً عندما يعم تبدوله<sup>(٧)</sup> . فمهما كان الجميل جليلاً ، سيبدو مكرراً ومعاداً وعملاً بعد أن يُستنفذ ويُستهلك . وما يصح على الشعر عامة يصح على الشاعر ، فلوراجعنا مسيرة أي

ليخفى أو يتجاهل أو يفتن ، بل لبصيرة شعرية ومعرفة حذسية أن النظر فيها لن يحقق إلا المبطون المعنوي والتشنج العاطفي والإحباط الجمعي . لهذا يكتفى الشاعر بالتلوين عوضاً عن التصريح ، فهو يركز بصره على تفاصيل الجماليات اليومية واستشراف ملامح المستقبل ، مشيراً إشارات مباحة تتفجر بالدلالة عن وضع الوطن .

إن هذا الامتناع عن الصراخ والعويل ، عن الاستعطاف والاستغاثة ، عن التذنب وجلد الذات يشكل انعطافة جديدة عليها ضبط النفس والسيطرة على المشاعر . ولو تابعنا هذه القصائد الشابة لوجدنا الصفة الغالبة فيها هي الامتناع عن التشهير والإدانة ، الإدانة التي شكلت نمطاً معروفاً من الشعر السياسي الذي يتمثل في قصائد مشهورة للشاعر السوري نزار القباني وفي قصائد الشاعر العراقي مظفر النواب في ديوانه وتريكات ليلية<sup>(٧)</sup> . وليس في هذا الامتناع انضباط أرسطراطي أمام المحن كما عند الشاعر الأمير أبي فراس الحمداني :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر  
أما للهوى نهي عليك ولا أمر  
بل أنا مشتاق وهندي لوعة  
ولكن مثل لا يمدح له سر

هذه السيطرة على الذات الشاعرة عند الحمداني تختلف عن الامتناع الشعري الفلسطيني من الإفشاء المباشر واستجداء العطف . فعند الشاعر الفلسطيني الجديد ترفع مقصود عن القبح السياسي وتوجه واع نحو التقاط التفاصيل الجميلة في حياتنا ووضعها في محور القصيدة الجديدة ، هذه التفاصيل المحرّضة على استشراف مستقبل أكثر إشراقاً من حاضرننا . ولكن في هذا « الجميل » اليومي يفتي دائماً أثر من آثار المحنة وبصمة من بصمات النكبة فنجد حزناً مكتوماً ولغماً مباحثاً وتساؤلاً مستتراً في القصيدة ، وكأن تماسك الشاعر يفرض أحياناً . ففي هذه اللغة الشعرية الجديدة شيء من الصمت ، إن صح القول ، الموظف شعرياً ، صمت من لا يريد أن يستجيب إلى السب بالسباب وإلى الانهيارات بالانهيار ، ولكنه في ذات الوقت ليس صمت الموافقة أو صمت اللامبالاة : هو اعتماد على الحجة وابتعاد عن المباشرة حيث يستخدم التهمين الأسلوب والمناقضة البلاغية عوضاً عن التهويل البياني والمزايدة الكلامية اللذين ألفناهما . لكن غرض التهمين هو الإدانة لا التبرئة ، التكثيف لا التخفيف ، الرفض لا القبول . ويمكن أن نصف هذا الصوت الغض بتعبير شعري من وليد خازندار :

« المنكسر النصل ليذبح أكثر / الذي يميل لأنزلق » فهو يميل ومواربته ، يجمعنا نحس إحساساً حيمياً ومزولاً بالقضية الفلسطينية ، على خلاف الخطاب الإيديولوجي العربي الرسمي الذي يصول ويحوم ويرافع ويزايد عن القضية فلا يحرك فينا عصباً .

لقد حرف العرب - شعراء ونقاداً - المبالغة والغلو والإيغال والتبليغ والتهويل والإغراق للإثبات والإثارة<sup>(٨)</sup> ، ولكنهم قلما استخدموا التهمين كمجاز يراد به العكس . وهنا نجد أهمية هذه الإضافة الإسلوبية عند شعراء الثمانينيات معارضين لها أساليب السلف القريب والبعيد . إن التهمين يترك للمتلقى مهمة أن يستشف القضية من خلال القصيدة ، ولا يقدمها له جاهزة وساطعة ، وبهذا يشارك القارئ إلى حد ما ويفعل قراءته للقصيدة في تشكيل معالم

القضية . فهو قلما يجد فلسطين موتياً في القصيدة أو تعويذة مكررة ، كما كان يجدها في القصائد الستينية والسبعينية ، ولكنه سيجد فلسطين قد تسربت في القصيدة كلها وذابت بين سطورها ولن يبلورها إلا المتلقى - إن شاء أن يفعل - ولا بقيت كائنة في النص . وسأستشهد بقصائد من الشعر الثمانيني ، أرجو منك أيها القارئ أن تبحث عن الفلسطيني فيها ولا أظنك إلا واجده بلا عناء ، كما أرجو أن تتحسس معاناة الشاعر ومكابدته عندما يمتنع ويغض اللسان .

### محارة الألق

حاكموه قبالة البحر .

لم يكن ،

كانت الشمس تميل

والرصيف باحة وضحايا

لكنهم حاكموه :

لأنه استل محارة ووشوش الألق

لأنه انسل بين المذ والجزر فارقاً

لأنه انشطر :

نصف للمراكب التي أفلعت

نصف لهذا النحيب الذي يرقع المدينة

وليد خازندار ، أفعال مضاعفة ، ص ١٧ .

وفي القصيدة التالية يتحدث الشاعر بأسلوب هاديء عن يوم هاديء ، هدوء المقابر وهدوء الطبيعة أمام المأساة الإنسانية . وبالرغم من هذا فالقصيدة لا تقدم مفارقة تراجيدية بل مفارقة تكشف عن فسحة للحلم .

### يوم هاديء

لا قتل على الطرقات

يوم هاديء

والسير هاديء

وثمة فسحة لنشيع القتل الذين

مضوا نهار الأمس

ثمة فسحة لتضيف

حلياً ، فكرة ، ولداً صغيراً

دفعاً للزورق المحروس

أسماً للخلية

وردة لحبيبة أخرى

بدأ لرفيق

ثمة فسحة لنظّل أحياء لبعض الوقت

تكفى كي أهر يدبك

تكفى كي نطال الشمس

يوم هادىء يمشى على قدميه فى بيروت

يرقص فى الطريق

يعيق سير الحافلات برقصه

لا يشتري صحفاً ولا يتذكر الموت

- مضت صحف الصباح إلى المكاتب

واستراح الميتون على رصيف « مقابر الشهداء »

فى أطراف « صبرا » -

يوم هادىء

والسير عادى

وجارتنا ستخرج فى قميص النوم

تنشر بيتنا نعساً وصحواً فاتراً

ومهم أن نحكى

لنكسل أن نلثم الحرف

- أين يكون فى هذا الصباح الشاسع المفتر ١٩

لن نغضى

سبان من بياض قميصها سبب

ليحملنا إلى الطرقات

قتلى فى « صباح الخير »

خسان زقطان ، وابت ليل ،

ص ٧-٨

ونجد أحياناً فى هذه القصائد عواطف إنسانية تباغتنا بلغم ثورى فى

خاتماتها ، كما فى القصيدتين التاليتين .

## حب

عاشقان

على طرف الماء يلتقيان

رذاذ ألوف على المعطفين

طبور مشاهدة فى الأصابع

شيء من الدم فى الجبهتين

جلسا

وأشارا إلى زهرة الماء

والزبد الأبيض المنسكب

واستعادا الفرح

الرياح مهب شمالية

فتمر السماء الجميلة مزروعة

بالرصاص

وبالبلاد على شفرة المقصلة

ينهضان

ويطيران مندفعين إلى الديناميت

يوسف عبد العزيز ، حيفا نظير إلى الشقيف ، ص ٩٣-٩٤ .

## أغنية

امراة

من سهيل الحجر الأول

من ورد المغنين

ومن نبع الجبل

صعدت واخترقت قلبى كالرمح

وغابت فى المدى

امراة

من نبذ وحسل

زلزلنى كيد الله فعانقت الردى :

ورأيت الدم يروى الأرض

والطائر يهوى

فى أنون المجزرة

ورأيت البحر يستيقظ من عزله

والنار تسرى فى حروق الشجرة

امراة

من مياه المقل

أنجبتها الأرض فى شهر حزيران

ومدت لى يديها

فتعانقنا على باب الهزيمة

وتناسلنا فدائين من كل الجهات

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١١-١٢ .

وكما نجد الكبت الجميل متشرداً وشاقاً طريقه إلى ظاهر النص فى ختام القصيدتين السابقتين ، نجد أحياناً فى الشعر الثمانينى الصوت المتماسك للراوى من جهة ، والصوت الباطن المتفجع من جهة ثانية ، موضوعاً بين علامات التقويس ، فى محاولة لجعله مونولوجاً داخلياً واعتراضياً ، كما فى القصيدة التالية :

الحلم

يمعن فى البحر والسيدة

وحين يفاجئه الشرطى

يللمم رائحة البحر

زرقته الدائبة

يللمم خصر الجميلة

أم أنى سوف أفتح قبراً لهذا البكاء ؟  
أم أناذى السماء  
ليرى الله مقبرة الشهداء ؟

راسم المدهون ، دفتر البحر ، ص ٢٧

### الأسئلة

ولماذا حاولوا أن يقتلوا  
نسر الجنوب ؟؟  
ولماذا حاولوا أن يطفئوا الشمس  
التي تلعب في صبرا مع الأطفال  
أن يعتقلوا الغيمة  
والهوى  
الذى  
ينبض في قلب المخيم ؟؟  
ولماذا هبوا الدولار  
وامتدوا إلى مائدة الغرب  
وهذى الأرض  
أنهار عسل ؟؟

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١٧ - ١٨ .

وهكذا نلمح كيف تفلت هذه القصائد بقدر ما من تفريرية توفيق  
زياد وعاطفية فدوى طوقان وخطابية سميح القاسم وملحمية محمود  
درويش لتشق طريقها في خطى الرواد ولكن بلا تبعية .

### ٢ . هنية الغياب والتحرّيش الجمالى

إن الشيعة التي تطفئ حل الشعر الفلسطيني الثماني هي الغياب .  
والغياب يشمل المنفى ولكنه يجاوزه في الدلالة إلى التجريد . ويختلف  
الغياب اختلافا جذريا عن العدم كما ورد في قصائد مالارميه والشعراء  
الرمزيين . فالغياب انتفاء الحضور ، أما العدم فهو انتفاء الوجود .  
فالغياب يعنى اللاحضور والاستتار والبعد والسفر ، أى هو أن نكون  
ولا نكون ، أن نكون ولا نتجل ولا نظهر . والغياب هو الكمون  
الحضورى ؛ هو الحضور بالقوة لا بالفعل - كما يقول الفلاسفة - وهو  
الحضور المحتمل وغير المتحقق . الغياب لا يلقى الحضور مستقبلا .  
وفي الغياب يمكننا أن نستحضر ما لا يحضر .

ويرتبط الغياب في القصيدة الفلسطينية الجديدة بجماليات الأشياء  
والألوان والروائح اليومية ، إلا أن الغياب يضى عليها توهجا  
خاصا ؛ فالأشياء الجميلة بحضورها العارم - بكونها ملموسة ومرئية -  
تستدمى عكسيا غياب الغائبين . وكأن هذا الجمال في الجزئيات يروح  
للشاعر بكونه مقتطعا ، ظرفيا ، غير شامل . فيصف لنا الشاعر  
الفلسطيني الغياب من خلال أشياء وصور مبرزا الجانب الفني معبئا  
قارنه جماليا ، وعرضاً على الاستغراق في شاعرية الأشياء البسيطة  
المحيطة بنا .

ضحكتها المتعبة  
وإذ يتعد

خطوتين من القيد  
يعبره الخوف

ماذا لو أن نسيت من البحر

قطرة ماء على جبهتي

ومن المرأة الحلم

برعم لوز على شفتي

وماذا لو أن

[ كفاك أمامك يوم من القهر

والمخبرين

وخلفك تعدو البحار

وبيارة البرتقال

وحزن العصافير

والياسمين

وأنت تزأج صدرك بالطلقات

وهينك بالطمعات

وجوعك بالجوع ]

كان أبو أحمد - الطيب الذكر

والدامى الذكريات -

بلاحقه

[ ثمان وعشرون من سنوات الفجيرة

تثقب رأسك

والصمت منكب فوق صدرك .

ماذا لو أنك أعلنت حبك للشجر

وللبحر

للناس

للملصقات

وللمطر

وجئت مساء إلى القاهدة ]

إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه ، ص ١٢ - ١٣

وأحيانا يكون التساؤل الاستكاري أو التريخي وسيلة في الإدانة  
بلا إدانة كما في القصيدتين التاليتين .

### الأم [ مقطع ]

أيها الصبح . .

كيف أستل منك البراءة . .

هل أخلق الآن بابك

مسافة الزمن الطويل ..

غيابك ..

الورد الذي لم يحترق في خاطرينا .. !

ثم أسماء الشوارع ..

أصدقاء طفولتي ..

كتب المدارس ..

قهوة النصر ..

الحداق ..

رأس المدهون ، دفتر البحر ، ص ١٤ - ١٥ .

وفي تصوير هذا الغياب يعبر كل شاعر عن فرديته وخصوصيته عبر أدواته الفنية ومفرداته الشعرية ، ففي قصيدة نصر الله يكرر الشاعر كلاً من « لو أنك معي الآن » كناية عن الغياب .

### غياب

من مثلك يحب الشتاء

من مثلك تفتنه الأشجار حين تقاوم الرياح

ومن مثلك يتقن الحياة

بكل هذا الفرح

وبكل هذه الطفولة

الله !!!

لو أنك معي الآن

لقد أهددت كل شيء

الكستناء

والموقد

وأبعدت الستائر

ورفعت للمطر الفجري صلاتي

ورجوت أن يواصل فتته

وطقوسه الخالدة

الله !!!

لو أنك معي الآن

لقد أهددت قصائدي

واستمدت يدي

من حروب الشوارع

من التجار

والسماسرة

والحراس

ومن صقيع كم حاول أن يحتل مكانك في مديري

ومن رصاص كم حاول

ويتجسد الغياب ويصبح كثيفاً وعينياً من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تشي بالحضور المعنى ، فمثلاً يقول الشاعر يوسف عبد العزيز في قصيدة له « ويفتش عن وجهها لا يجد / غير صورتها الغائبة » ( ديوان حيفا تطير إلى الشقيف ، ص ٣٤ ) ، ويقول الشاعر وليد خازندار « يملأ الغرفة / غيابها » ( كما في قصيدة لاحقة ) ، فتركيباً « لا يجد غير » و « يملأ » يهدان للمعنى وللحضور ، لا للغياب . وأحياناً يقوم الشاعر بتقديم صور نابضة للغياب ، كما في قصيدة وليد خازندار بعنوان « عوسج » حيث يصور رجوع الراحل بعد عام من الغيبة ، وكما في قصيدة « أفعال مضارعة » حيث يصور الانتقال من بلد إلى بلد أو ديمومة الغياب ( ديوان أفعال مضارعة ، ص ٧٧ - ٧٩ ، ص ١٠٧ - ١١٠ على الترتيب ) . وها أنا اقتطع من قصيدة لرأس المدهون الجزء الذي يشير فيه الشاعر إلى تجربة الغياب والمنفى وفيها « غياب البحر » و « غياب طفولتي الأولى » و « غيابك » وكأنها تقاسم على ثيمة الغياب .

### ذكرى المدينة [ مقطع ]

وها أنا كبرنا في غياب البحر

جاءتنا الحروب ..

وجاء من بعد الحروب الوقت

والمنفى

ولا ماء ..

أشد إلى دمي جبل التفاصيل الصغيرة

نخلة جرداء

يسقط في ظهيرة حرها المنفى ..

حصاة العمر ..

عثرة وقتنا المسكون بالأشباح ..

تسقط بعض أسلتي ..

ليا ويل من الأشياء

تكبر في غياب طفولتي الأولى ..

وتنسان ..

وياويل إذا ما هدنا التعب

يظل البحر بحرأ من دم أزرق ..

ورسل الشاطئ البحرى

أصدافاً ورملأ

والخطا تعبر ..

وأبحث فيه عن نافورة الفرح القديم

أشد أسلتي إليه

أكابر المنفى ..

وحوش البحر ..

طوفان الحروب ..

أن يتلح رنين صوتك  
وأنت مهددين البراهم  
أو توقدين النار  
الله !! لو كنت معي  
لكننا غنينا الآن أغنيتنا

تلك التي توشك الريح أن تقتلعها من صول  
كلما غنيتها وحدي

إبراهيم نصر الله ، أنا شهيد الصباح ، ص ٩١ - ٩٣ .

ويصور الشاعر غسان زقطان غياب الغائبين عبر الآثار التي تركوها  
على الأشجار والتي تشكل راية النصر .

غيابهم

وماذا يظل ؟!

القليل

القليل

وقمصابهم

قماش على شجر يتشتر

وقمصابهم

راية لا تشد

بغير الشجر

ولا تسترد

ولكنها تنتصر

غسان زقطان ، رايات ليل ، ص ١٦

أما الشاعر يوسف عبد العزيز فيرى في الزعر والبرق أسرار الغياب  
والخضور .

عيون بأعجاء صوته [ مقطع ]

هل رأيتم نباتاً من الزعر البلدي

تكاثر بين الصخور

هل فرأتم بروقاً هل صفحة الأفق

مكتوبة بدماء الطيور

تلك خطوطه القادمة

تلك نكهته

خاب عنا وخلف أسراراه في خطوط يدينا

وها نحن يشرخنا الانتظار

يوسف عبد العزيز ، تشيد الحجر ، ص ٦٧ .

ويصور الشاعر وليد خازندار الغياب والفراغ في القصيدة التالية .

فجأة ، صمياً عارماً

غرفتها الفارغة :

كرسي أسود جلد إلى اليمين

كرسي أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملولة

مستهامة

على رخام النافذة .

لا شيء : غرفتها الفارغة .

لا ربح

لا نامة .

البتفسج لائد بالجدار ،

والغيم يوغل ، خلف الزجاج ، في الزرقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خضيب ناعم في المر

فجأة ..

صمياً عارماً

بملا الغرفة

غيابها .

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ٤١ - ٤٣ .

ويبدو أن اقتران الغياب بالمعينة والحسية قد مهد له الشاعر مرشد  
البرفوخ في قصيدة رائعة تنطلق من وصف تفصيل حس لمشهد في  
بودابست إلى ثيمة الغياب ، وقد وردت في ديوانه قصائد  
الرصيد<sup>(٩)</sup> :

قصيدة الثلج

للأفق لون هج متفلتاً من القاموس

للتلات أزرقها الدخان الموج

لم تصور ما يشابهه بد .

للغيم لون جاء من مصهور آلاف الخواتم والأساور

ثم شفت وفر من أشكاله الأولى

فهذي غيمة روح ، وهذي غيمة جسد .

لشوارع الأسفلت دكتتها ،

وللشرقات بهجة وردها اللهبى ،

للغابات أخضرها وأصفرها وذاك البرتقالى

المعشق بالأشعة إذ تمر على الغصون بد الهواء

وللبرونز على القباب الطاهات

توالد الفيروز من مطر القرون

### ٣ . تضاريس القصيدة الخازندارية

في هذا الجزء الأخير من مقالتي ، أطمح في التعامل مع قصيدة لوليد خازندار أجدها فيها - كما أجد في كل قصائد ديوانه الأول أفعال مضارعة - نقاءً شعرياً وهاجساً جريئاً لا يناظره فيها إلا حريفو صعيد مصر وهم يصقلون المرمر الأسوان حتى يصير رقيقاً شفافاً . إنني أجد في قصائده جمالية مذهلة من النوع الذي نفع عليه في قصائد الشاعر الروسي أوسيب ماندلشتام والشاعر الإيطالي - المصري جيسبي أنجريتي . تطالنا الكلمات في قصائده « حارية مبلة » - كما في تعبيره - حيث لكل كلمة حضور خاص تتوقف أمامه مندهشين . وأنا أقصد كل كلمة بما في ذلك الأسماء والأفعال والحروف . فنحن نحس تلقائياً بأن كل كلمة مختارة ، بل مقطرة بشأن واعتناء من آلاف الكلمات لتدخل في نسج القصيدة ، فوجودها في النص الشعري ليس عشوائياً أو نتيجة صدفة فنية أو عادة لغوية . هذه الكلمات التي يستخدمها وليد خازندار ليست كلمات سحرية ولكنها كلمات مشحونة ومتألقة ، وفيها إشعاع ورنين يستحوذان حل القارئ . ويمكننا أن نطلق على قصائده وليد خازندار القصيرة « ومضات » ، لأن فيها حشداً مهولاً وعاطفاً من الجمال والنقاء . ولن أطيل حل القارئ بانطباعاً لأنني أريد أن أصل إلى تفسير هذه الظاهرة الإبداعية التي تقوم بتطهير اللغة تطهيراً شعرياً .

في هذه القصيدة المنتقاة من قصائد الشاعر ، يختار مبدعها - كما في أكثر قصائده - كلمة أو تعبيراً من القصيدة ليجعله عنواناً لها .

#### الغريب يعرفها

الليل يحمن  
الحفلات ، بطيئة ، تبعد  
البنات صغيراتٍ ويختفين ، مسرعاتٍ في العتمة  
والشبابيك ، قارباً قارباً  
أسرجت مصابيحها  
وأقلتت .  
المقاهي هدائية  
والشوارع التي أضاع فيها مفاتيحها  
تغلق الآن انعطافاً لها .

الحجارة شافته وأنكرته  
وأنكره المقعد الخشبي الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً  
وأنكره بائع الكستناء .

ما الذي يسرق المصافير ريشها الجميل  
في طقس العواصم ؟

ما الذي يفعل الغريب في مدينة يعرفها ؟

وليد خازندار ، العال مضارعة ، ص ٢٥ - ٢٧ .

إن أول ما يشدنا إلى هذه القصيدة - لو قرأناها في الديوان حيث

وعلى قراميد السطوح يميل ذاك المشمشُ معتقاً  
وعلى امتداد الأرصفة

لمعاطف الجذات لونُ الكستناء . .

وذهبت إذ كان الحريفُ ملوحاً

يدهو بأطراف المتاديل السماء :

هات ثلوجك وانثريها في المدينة

والمدينة لم تكن وطني ، بردت

وظلّت الندف الصغيرة كالطيور

تنقر الألوان في دأب

وترك فوقها هذا البياض المستتب توحداً وتوحشاً

وكان ألوان المدينة مثل آلاف النوافير المضيفة في الظلام

ومدت الدنيا يداً لتفحص سلك الكهرباء .

وبعيدة أنتِ

استطاعتك المسافة

في بلاد تستقرّ بنا المحبة والأسى ،

في البعد ، ندنو من دواخلها

وندخلها ، لتبعدنا وتبعد .

وأنا استطاعتني الخرائط كلها ،

من موطن شهد انهدامي قبل تسميني

إلى كل المناهب / كلما ركزت خيمة يومنا التالي

تطيح بها الرياح ، ويُقْلَعُ الوتدُ .

خادرت / ثلج في المدينة

والمدينة لم تكن وطني

بردت ، وكأنني في الأرض واحداً

وروحى ، وحدها ، في الثلج تنقذ

أتمبني يادورة السنوات في البلد الغريب

أتمبني يادورة المفاتيح في الباب الذي ما خلفه أحد

مريد البرغوثي ، قصائد الرصيف ، ص ٥٩ - ٦١ .

ويمكن اعتبار هذه القصائد حل اختلاف نبراتها ، تنوعات حل قيمة الغياب ومذاقه ، وهي تصور تصويراً جغرافيكياً هذا الغياب بتفاصيله وبـ « ألفة الكلمات البسيطة » ، كما في تعبير الشاعر إبراهيم نصر الله ( ديوان المطر في الداخل ، ص ٢٥ ) . لقد عهدنا تصوير اليومى والمألوف تصويراً شعرياً مؤثراً عند شعراء مختلفين ، وقد تميز الشاعر العراقي سعدى يوسف بهذه الخاصة الجمالية ، ولكن اقتران اليومى والمعنى والحسنى بالغياب شيء يكاد يكون جديداً ، إذا استثنينا الشاعر الجاهل . إن الغياب يكون ، عادةً ، هلامياً ضبابياً ، أما عند شعرائنا الفلسطينيين فهو جارف وهارم ، وهو ليس قراحاً غاموياً باهتا ، ولا ساماً وجودياً مملاً ، بل تفصيلاً جمالياً مرهفاً .

والليل بمعناه المجازي ( المحنة ) . وهكذا نرى أن ما قد يبدو في أول الأمر نزوة إبداعية ، سنجد بعد التحليل تنسيقاً محكماً يمكن تحليل آلياته ومنطقه .

وفي السطر الثاني من القصيدة ، عوضاً عن النثر الرديء « تبعد الحافلات بطيئة » ، يقول الشاعر : « الحافلات ، بطيئة ، تبعد » . وهنا نجد أن الدلالة أرجئت عمداً ، فكلمة « بطيئة » حال . وهي تصوير لفعل لم تقابله عند ورودها ، وهي مؤطرة بين فاصلتين ، تشد انتباهنا لمجرد وضعها وموقعها المقدم ، وعدم الإفشاء بدلالاتها ، أي أننا نحس بها بوصفها دالاً لا مدلولاً ، بوصفها كلمة في ذاتها لا علامة قيمتها فيها تنوب عنه .

لقد تعاملت الشكلية الروسية مع أهمية الكلمة في حد ذاتها ، انطلاقاً من مبادئ الجمالية التي جعلت الوظيفة الجمالية في النص الأدبي محورية . وقد كتب يوري تيانوف : « عندما يغمض معنى الكلمة . . فهذا يكشف من لونها »<sup>(١٣)</sup> . كما أن فكتور شكولفسكي أصر على أن « الكلمة ليست شيئاً ، بل هي شيء »<sup>(١٤)</sup> ، وتحدث ياكوبسون عن « الكلمة المقيمة لذاتها »<sup>(١٥)</sup> . وكان في ذهنهم جميعاً الشعر الروسي المستقبل الذي حاول أن يطرح المعنى جانباً ليؤكد على الجانب الصوتي والموسيقى للشعر . ولكن عند وليد خازندار المسألة ليست صراعاً بين اللفظ والمعنى ، بين الدال والمدلول ، فكلمة « بطيئة » مفهومة ومعناها معروف ، ولكن الإشكالية هي أننا لا نعرف أي فعل نصف ، لأن الفعل يلحقها ولا يسبقها ، أو بعبارة أخرى عند شاعرنا نجد تأجيل الدلالة ، لا تعطيلها كما عند المستقبلين الروس . فمع أن كلمة « بطيئة » شائعة وواضحة ولا تحتاج إلى تفسير ، فهي في آخر الأمر وأوله كلمة عادية لا تثير فينا أي شعيرة . غير أن الشاعر ينظمها لها في سياق شعري معين وتعطيل وظيفتها النحوية مؤقتاً ، يجعلنا نحس بها من جديد : نحسها في ذاتها ، لا في دلالتها ، وإن كنا سننتقل إلى دلالتها ووظيفتها في عملية ذهنية استرجاعية فيما بعد . وكما أن الحرفي الصمعي يأخذ حجراً ويصقله حتى يصبح شفافاً يمر الضوء من خلاله ، يقوم شاعرنا بعملية مقابلة فهو يأخذ كلمة عادية ، شائعة ، هشة ، مطروحة على قارعة الطريق ، ننم عن معناها بلا تمنع ولا مواربة ، فيعزها في موقع ليكسبها كثافة وثقلاً يجعل المتلقي ينظر إليها كشئ في ذاته ، أو إن صح التعبير يعين النظر فيها<sup>(١٦)</sup> . أما لو قدمنا لهذا القارئ جملة « تبعد الحافلات بطيئة » لما توقف أمام كل كلمة بل مرّ عليها مر الكرام محتفظاً في ذهنه بفكرتها ومسجلاً صورة غائبة لها . في جملة خازندار الشعرية يستحيل الاختزال ، ولكن الفكرة أو الصورة تحضر بعد توقف وتحسس وتأمل في كل كلمة ، وهذا ما يشكل جماليات ديوان وليد خازندار فالوصول إلى المعنى ممكن والطريق إليه ليس سهلاً ولكنه يفرض على القارئ أن يتمهل وأن يتجول ، لا أن ينطلق مسرعاً راکضاً إلى الهدف الدلالي .

وفي الجملة الشعرية التالية في القصيدة يتوقع القارئ أن تتكرر تقنية الجملة الشعرية الثانية فيقال مثلاً « البنات الصغيرات ، مسرعات في العتمة ، يخبثن » ، ولكن الشاعر لا يقع في حبائل المائلة السهلة ، ويثير القارئ ذهنياً بتركيب جملة شعرية مبينة لما سبقتها : « البنات صغيرات وخبثن ، مسرعات في العتمة » . وبالرغم من أن « مسرعات » قد جاءت هنا حلاً بعد الفعل كما هو

نحلت ثلاث صفحات . هو موقع الكلمات القليلة على الصفحات البيضاء الواسعة . فالديوان يريح عين القارئ في صفحاته الشعرية التي مقابلها بصفحات الجرائد أو الكتب المدرسية التي لا ترحم قراءها بنسحة من الفراغ . فهنا تتألق الكلمة لأن الصفحة غير مكتظة . وعلى كل سطر لا نجد إلا كلمة أو بضع كلمات لا تتنافس على مكان في السطر ولا تتأصد كأستان المشط ، وكأنها كلمات مطلقة السراح غير مقيدة بنسق مسبق أو زحمة خائفة . وهذا الجانب المرثي السيمبويطقي من القصيدة مهم لأنه يعزز الجانب السيمانطقي الشعري ، حيث تشكل القيمة الفنية والدلالية من العلاقات القائمة بين مختلف الكلمات على الصفحة ، لا بين الكلمات المتجاورة فقط<sup>(١٧)</sup> .

ففي هذه القصيدة لكل كلمة كيانها المستقل وشخصيتها المتفردة ووظيفتها الشعرية ، والقارئ مطالب لأسباب عدة ، منها انتقاء المفردات وطريقة تركيبها وأسلوب نظمها ، على أن ينظر ملياً في كل كلمة . بينما عندما نقرأ لا نتعامل عادة إلا مع الجمل ، وفي الغالب مع الفكرة أو الصورة وراء الجملة . أما الجملة ، بما هي مفصل فيزيولوجي ، لكل وحدة فيها ملمس خاص فهذا قلما نحس به إلا عندما نوقفنا كلمة بخشونتها المفرطة أو بمخمليتها المفرطة ، وهي في تلك الحالة تشكل تنوءاً أو عثرة في مسيرة الفقرة . ولهذا عاب القدامى الوحشي والغريب في الشعر<sup>(١٨)</sup> . ولكن عند وليد خازندار المسألة مختلفة ، فلا نفع على مفردات حوشية ولا نحس بزوائد ناتئة ، وإنما نشعر بتضاريس جملة الشعرية وكأننا نتجول في حديقة يابانية أو نتأمل في منمنمة فارسية ، كل رقعة فيها تستحق التوقف لأن لها طابعها وذاتيتها . فلنرجع للقصيدة .

تبدأ القصيدة بجملة إسمية « الليل يمح » ، وهي جملة يتأخر فيها الفعل ، كما في كثير من جمل الديوان ، لكنها يركز المتلقي انتباهه على الأسماء والأشياء التي كثيراً ما تكون مألوفة ويومية . وفي هذه القصيدة بالذات : الليل ، الحافلات ، البنات ، الشبابيك ، المقاهي ، الشوارع ، الحجارة . وتغليب صيغة الجمع هنا لها أهميتها لأنها تقابل وحدانية الغريب المفرد . كما أننا نلاحظ أن الأفعال المرتبطة بهذه الأسماء تكاد كلها تشير إلى الغياب بشكل أو بآخر . فالحافلات تبعد والبنات يخبثن والشبابيك أفلعت والشوارع تغلق انعطافاتها والحجارة أنكرته . فهنا نرى كيف يمسد الشاعر وحدانية « الغريب » ( فلسطينياً أو مواطناً بلا وطن مهما كانت ظروفه ) أمام انصراف الناس والأشياء عنه . يقدم لنا الشاعر إذن لقطة ، لا بانوراما ، من عتمة الاختراب .

نتوقف عند فاعلة القصيدة « الليل يمح » ، نتوقف لأن الفعل « يمح » بمعنى يركز لا تستخدم مع الليل عادة ، فهو استخدام غير مألوف . كما أننا معتادون على أن يقال : يمح شخص ما النظر في شيء ما . فالفعل متعدي . أما هنا فالفعل لازم أو على الأصح مرتد على ذاته . فالليل يمح بمعنى : الليل يزداد ليلاً ، وهي هنا فعل انعكاسي . ولأن الاستخدام غير مألوف فالتركيب النحوي يفرض علينا أن نتأمل في أبعاد الليل ودلالات يمح . وعند التأمل وبغير الرجوع إلى قواميس ومعاجم سنجد أن التعبير متناسق وغير متكلف ، فالدلالات المصاحبة للفعل « يمح » كالمبالغة والإصرار والاستمرار انسب ما تكون لهذا الليل ، الليل بمعناه الظاهري ( عكس النهار ) ،



قارباً . . أقلت « فهذه لغة الإبحار . أما « أيضاً » فقد تبدو من ناحية المعنى لا ضرورة لها ولكن لها وظيفة مهمة فهي تؤكد على أنه حتى المقصد الأليف أنكره . فكلمة « أيضاً » تستوقفنا لأنها لا تعني « بالإضافة إلى » فحسب ، بل تنطوي على الاستغراب . « حتى أنت يا بروتوس » كما قال القيصر المطعون . ولهذا فكلمة « أيضاً » التي تكاد تكون مبتذلة وقد تبدو حشواً ، نجد أنها مشحونة بدلالة التعجب وشيء من الاستنكار ، وكأنها تحمل في ثناياها موقف المتحدث في القصيدة . ولكن عندما نصل إلى نكران بائع الكستناء لا نجد « أيضاً » فقد وصل الناطق في القصيدة إلى موقف التسليم بالأمر الواقع ، بعد أن بدأ وصفه تقريرياً « الحجارة شافته وأنكرته » ، واستغراباً في « وأنكره المقعد الخشبي . . » . إن عواطف المتحدث في القصيدة مكبوة حتى الآن ، ولكن تركيب الجمل الشعرية ونظم المقطع يوح بها .

أما المقطع الأخير من القصيدة فهو رد على المقاطع الثلاثة السابقة بصيغة سؤالين متتاليين . ففي السؤال الأول إدانة للمدينة وطقوسها اللاإنسانية ، التي تسرق من العصافير ريشها أي قدرها على الطيران والتحليق . وكما أن المدينة ترمز إلى « المدينة » بهمجيتها الطفوسية ، فالعصافير ترمز إلى الضحايا ، فلسطينيين وأمثالهم . وهنا تستوقفنا كلمة « يسرق » لأن السرقة عادة تكون في الممتلكات والمقتنيات ، فهي تتعلق بالملكية الخاصة (أو العامة) ، ولكن الريش الجميل ليس من مقتنيات العصافير بل هو جزء لا يتجزأ من كيانها . هنا السرقة تصبح سرقة الهوية وسرقة الكينونة وسرقة الصيرورة . هنا السرقة نوع من الانتهاك العضوي . وكالعصفور المنتهك في المدينة كذلك الغريب فيها .

وأخيراً يدرك القارئ لماذا اختار الشاعر من كل كلمات القصيدة « الغريب يعرفها » عنواناً . فالغريب ليس غريباً - لأنه يعرف المدينة بتفاصيلها وإيقاعاتها - ولكنه مغربٌ . و « يعرفها » تنطوي على ازدواجية سيمانطيقية ، فهو يعرفها بالمعنى الأعظم : يعرف ماهيتها وجوهرها وشيمة الغدر فيها ؛ فهو إذن يعرف جغرافيتها ونفسيتها . فالعنوان ينطوي على مفارقة لا ندركها إلا ونحن نقرأ آخر كلمة في القصيدة .

وقد يقول مشكك إن كل قصيدة تستوقفنا ، فما الجديد ؟ ولم التعجب والانبهار ؟ صحيح ، أن كل نص شعري يستوقفنا وإلا ما كان شعراً . لكن القصيدة قد تستوقفنا لبحث عن النصوص التي ورائها والتي تستثيرها وتدخل في علاقات تناسية معها . وقد تستوقفنا القصيدة لنسبع دلالاتها ونكمل احتمالاتها ونؤول معانيها . وقد تستوقفنا قصيدة بفلسفتها أو إيديولوجيتها أو عاطفتها أو إيقاعاتها ، ولكن قصيدة وليد خازندار تستوقفنا بكلماتها ، بتضاريسها وتجملنا نقرأها قراءة بطيئة ، كلمة كلمة ، نتلمس تفاصيلها وموجاتها ونستمتع بها عضواً عضواً . فقصيدة مثل هذه ترجع لنا بكارة الكلمات ومتعة القراءة الأولى التي ألغاهها الخطاب الإيديولوجي الرسمي ، فتمودنا أن لا نرى من سبل الكلمات التي تطرح في الأسواق الإعلامية إلا ضجيجاً خلفياً نتحاشاه أو نتجاهله . أما الخطاب الشعري الراهن فلا أظنه إلا معتزلاً بما ولدته من مكابرة ثورية ونزوع جمالي في الشاعر الفلسطيني الجديد الذي يتفرد ويتنمى ، يتخصص ويتسبب

المعتاد ، إلا أن التلقى المشيع بتوجيه الجملة السابقة يهد العادي الآن غير متوقع لأنه لم يكن يتصوره . كما أننا نجد تضاداً جمعياً بين الحافلات في الجمل السابقة التي تدل على ناقلات كبيرة والبنات بصغرهن ، ونجد تقابلاً بين « بطيئة » و « سرعات » .

وأما الجملة الشعرية الرابعة : « والشبابيك ، قارباً قارباً/أسرحت مصابيحها/وأقلت » . ففيها أيضاً آليات إبطاء (وليس إبطال) الدلالة . فبعد الشبابيك تأتي كلمة « قارباً » مكررة مما يؤكد لها لفظياً ويشد انتباهنا البصري والسعوى لها . ولكننا لن ندرك دلالتها إلا عندما نصل إلى كلمة « وأقلت » ، لنذكر أن صيغة « قارباً » هي تمييز مجازي لحركة الإبحار المجازية للشبابيك . فجملة « أسرحت مصابيحها » (أي أوقدت قناديلها) تعترض الفك السريع للشفرة عند التلقى ، وهذا التأجيل له جماليته ومتعته لأنه يجعلنا نتذوق الكلمات بوصفها كلمات قبل أن نراها بوصفها موصولاً إلى فكرة . ومن خلال تعطيل الدلالة مؤقتاً ، تبرز الكلمة على الصفحة كنحت نافر من الحائط . ويستدعي تركيب « قارباً قارباً » من ذهن القارئ تعبير « واحداً واحداً » وهذا هو المقصود منه ولكن عوضاً عن أن يقول الشاعر « واحداً واحداً » أو « شابكاً شابكاً » يستيق نفسه ويستشرف الاستعارة ليقول « قارباً قارباً » . وهنا تصبح عملية القراءة لا تتابعاً أفقياً فحسب يبدأ من أول القصيدة وينتهي في آخرها ، بل هو تقدم واسترجاع مستمر . وأما « أسرحت مصابيحها » فتقابل « الليل بمن » ، و « العتمة » تقابل النور .

إن العلامة في الشعر معللة بخلاف العلامة في اللغة، فالكلمة تأخذ قيمتها الدلالية في لغة ما بالتواطؤ لا بالتوقيف<sup>(١٦)</sup> . فهي لا تستمد قيمتها الدلالية من ارتباطها ارتباطاً عضوياً أو فنياً بجلولها ، وإنما من ارتباط عرق حمل . ويرى النقاد المحدثون أن كل كلمة في القصيدة أن تحمل وجودها جمالياً وترتبط ارتباطاً عضوياً أو بنوياً أو جدلياً ببقية الوحدات اللغوية في القصيدة . وبناء على هذا وبوصف القصيدة نسفاً عمكاً لا يطبق العشوائية والاعتباطية ، فقد يتساءل سائل لماذا اختار وليد خازندار في المقطع الثاني من قصيدته « والشوارع التي أضاع فيها مفاتيحه/تخلق الآن انمطافاتها » كلمة مفاتيحه عوضاً عن أوراقه أو أماله . . . إلخ . فورود كلمة « أضاع » مبررة بسياق الغربة والسفر والتيه ولكن لماذا « مفاتيحه » ؟ قد تبدو المسألة لغزاً لو بحثنا عن علة ورود « مفاتيحه » على مستوى المدلول والمعنى ، ولكن إذا بحثنا عن علتها على مستوى الدال وجدناها مرتبطة ارتباطاً عكسياً بكلمة « تغلق » في السطر التالي . وهكذا نجد نسق التقابل بين الظلام والنور ، الفتح والغلق متخفياً في القصيدة .

ولم المقطع الثالث نفع على كلمة عامية « شافته » بمعنى رائته ، وهي تشد نظرنا لأنها تختلف بعاميتها عن بقية الكلمات الفصحى ، هي تشد انتباهنا لأنها من سجل آخر . كما أن « أنكرته » ملفتة بتكرارها ثلاث مرات وكأنها تذكرنا بفلسطيني آخر منهم ، أنكره صاحبه ومريده ثلاث مرات . ويقول الشاعر « وأنكره المقعد الخشبي الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً » ، ولا يكتفى بقول « المقاعد الخشبية » ، فصياغته تضفي تخصيصاً بعد عمومية الحجارة ، فهو مقعد خاص ومحدد بلونه وخشبه وطوله وموقعه ، مما يشير إلى حميمية مقعد مفضل يرتاده الغريب . و « قبالة البحر » تستحضر « قارباً

## الهوامش :

- (١) من قصيدة طويلة وغير منشورة - حسب علمي - لمريد البرغوثي بعنوان « حرف الروح » كتبت في ١٩٨٥ - ١٩٨٦ .
- (٢) محمود درويش ، « جنون الحرية » ، الكرمل ٢٣ ( ١٩٨٧ ) ، ص ٩ .
- (٣) استخدمت ثمانية دواوين منشورة بعد عام ١٩٨٠ لشعراء فلسطينيين شبان وهي : إبراهيم نصر الله ، المطر في الداخل ( عمان المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ) .  
إبراهيم نصر الله ، أناشيد الصباح ( عمان دار الشروق ، ١٩٨٤ ) .  
إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه ( عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤ ) .  
راسم المدهون ، دفتر البحر ( اللاذقية : دار الحوار ، ١٩٨٥ ) .  
حسن زقطان ، رايات ليل ( نفوسيا : آفاق للدراسات ، ١٩٨٤ ) .  
وليد خازندار ، أعمال مضاربة ( بيروت دار ابن رشد ، ١٩٨٦ ) .  
يوسف عبد العزيز ، حيفا تطير إلى الشقيف ( عمان : منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٣ ) .  
يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ( عمان دار المهدي ، ١٩٨٤ ) .
- (٤) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ( بيروت : دار المعرفة ، ١٩٧٨ ) ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٥) راجع عن أهمية التغليب في التطور الأدبي : Roman Jakobson, "The Dominant," in L. Matejka and K. Pomorska, eds., *Readings in Russian Poetics* ( Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978 ), pp. 82—87.
- (٦) من حوار مع هاشم شفيق وسمدي يوسف : أنت ، والحياة ، وأشياؤها ، الكرمل ٢٣ ( ١٩٨٧ ) ، ص ٧٠ .
- (٧) نحن بقولنا هذا لا نقيم مفاضلة أو موازنة ، بل نميز هذا الشعر عن أنماط أخرى من الأشعار الوطنية والسياسية .
- (٨) راجع : ابن رشيق ، العمدة ( بيروت : دار الجليل ، ١٩٧٢ ) ، الجزء الثاني ، ص ٥٣ - ٦٥ .
- (٩) مريد البرغوثي ، قصائد الرصيف ( بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ) .
- (١٠) راجع عن سيميولوجية الصفحة الشعرية : Gerard Lapacherie, "The Poetic Page: A Semiological Study", *Alif* 2 ( 1982 ), pp. 51—66.
- (١١) راجع على سبيل المثال : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .
- (١٢) Jurij Tynjanov, "The Meaning of the Word in Verse" in *Readings in Russian Poetics*, p. 143 .
- (١٣) كما استشهد بذلك : Victor Erlich *Russian Formalism* ( New Haven: Yale University Press, 1981 ) , p. 184 .
- (١٤) Roman Jakobson, *Questions de poétique* ( Paris : Seuil, 1973 ) , (١٤) p. 13.
- (١٥) راجع عن الكلمة الشفافة والكثيفة في اللغة : Francois Récantati, *La transparence et l'énonciation* ( Paris: Seuil, 1979 ), pp. 31—47 .
- (١٦) راجع عن الفرق بين النظرية التوليفية والنظرية التواطؤية في منشأ اللغة ، أي إذا كانت الأسماء وفقاً أو تواطؤاً للمسميات ، كتاب كراتيلوس لآلافون وكتاب الحصائص لابن جني ، وكذلك الفصل الأول من : كمال يوسف الحجاج ، في فلسفة اللغة ( بيروت : دار النهار ، ١٩٦٧ ) ، ص ١٥ - ٥٩ .

## الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي

الشعر الجديد في البحرين يمثل رافداً أساسياً من روافد الشعر العربي المعاصر بكل طاقاته ومعاركه وآفاقه . وإذا عدنا إلى نهضة الشعر العربي في الستينيات ، وجدنا أنها لم تزدهر على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر في العراق ومصر فحسب ، بل كان هناك الصوت الشعري الذي قدمته بيروت . فالتطور والتضج والتنوع إنما يقوم على تضافر اتجاهات عدة ، خلقتها ظروف واقع اجتماعي موار بالأحداث والتغيرات . واختيار الشاعرين علي عبد الله خليفة ، وقاسم حداد ، لكي تدور حولها هذه الدراسة الصغيرة لم يأت محض الصدفة ، فالشاعران يمثلان اتجاهين شعريين رئيسيين ، تنضوي داخلهما معظم الأصوات الشعرية الجديدة في البحرين . وكذلك لم يكن الاختيار قضيئياً ، فهناك في البحرين شعراء لهم دورهم ، لم تلق على إنتاجهم الإبداعي الأضواء بعد ، أمثال يعقوب المحرق ، وعلوي الهاشمي ، وعبد الحميد القائد ، وحل الشرفاوي ، وحمة الحبس ، ولعوزة السندی ، وغيرهم .

البحريني ، حتى اخترع اليابانيون اللؤلؤ الصناعي قبل اندلاع الحرب الثانية ، فكاد ذلك أن يلحق هذا الاقتصاد ، لولا اكتشاف البترول ، الذي أدى إلى قلب الأوضاع رأساً على عقب .

وكان الشعر الشعبي في مجتمع الغوص يعبّر عن هموم البحارة الفقراء ، ومعبراً عن انقسام الواقع الاجتماعي إلى فئتين : الأولى كادحة مستدينة ، ومرتبطة بشكل مصيري بالفئة الأخرى المستغلة .

وكذلك كان الشعر الكلاسيكي ينشط امتداداً لحركة الإحياء الشعرية في الوطن العربي . ونستطيع أن نتابع قصائد الشيخ إبراهيم محمد الخليفة ( ١٨٥٠ - ١٩٣٠ ) بنزعته الصوفية والإصلاحية والقومية ، وكذلك إنتاج شاعرين آخرين هما : خالد الفرج ، والمعاودة .

ومع زوال مهنة الغوص ، وتقلص الزراعة أمام تفجر النفط ، بدأ النشاط التجاري يحتل الحياة ، ويفتح مجالات عمل جديدة للطبقة المتوسطة ، وأخذ القطاع الأمل يزداد ويتطور ، ونشطت الأعمال المصرفية ، وأنشئت عشرات البنوك المحلية والأجنبية ، وأصبح

(١)

« دلون » - كما يجب أن يقول المثقفون البحرينيون - هي الجزيرة التي التقى فيها « أنكي » إله المياه مع « نينير ساجا » إلهة الأرض لينجبا « نينساء » إلهة النبات والحياة . وتمنح الإشارة لتظل « دلون » أرض البقاء والخلود ، ولتصير - كما يقول الشاعر السومري القديم - : « هي الأرض النقية الطاهرة ، التي لا ينغ فيها غراب ، ولا يزار أسد ، ولا تشيع فيها امرأة ولا رجل ، فهي ميناء العالم كله » .

لقد سكنت قبائل بكر المنطقة الشرقية للجزيرة العربية في العصرين الجاهل والإسلامي ، وأطلق اسم البحرين على الساحل الشرقي كله للجزيرة ، ولكل جزره الصغيرة المتناثرة ، فتميزت جزيرة البحرين حينئذ باسم « أوّل » ( وهو صنم ليكر ) ، وظلت « أوّل » طوال العصور الإسلامية مأوى للمعارضة الفكرية والسياسية ، لبعدها عن الحاضرة الإسلامية ، وكانت واحداً من أهم مراكز الزنج والقرامطة . وقد ظلت البحرين بعد ذلك مطمئناً للغزو الاستعماري الأوروبي منذ القرن السادس عشر الميلادي من قبل البرتغاليين والإنجليز .

سانت التجارة والغوص هما الموردان الأساسيان للاقتصاد

(٢)

الخليج كله منطقة جذب لمختلف الأجناس من مختلف الحضارات والبيئات ، على نحو أثر اجتماعيا وفكريا في واقع السكان الأصليين .

وهكذا انتعشت عوامل التغير التي كانت مهية للتفتح قبل اكتشاف النفط ، فقد غمت الطبقة المتوسطة ، وتوزعت في شرائح اجتماعية متعددة ، وانتشرت قيمها الإصلاحية والتحررية .

وفي تلك الأثناء برزت الرومانسية في مناخ طبيعي ، وتأثرت بما انتقل إليها من خارج البحرين من أنشطة فكرية وجمالية للمهاجر والديوان وأبولو ، نتيجة لاطلاع الشباب المثقف على المجالات الأدبية الواردة : أبولو ، الرسالة ، الثقافة ، وغيرها ، فضلا على معظم صحف القاهرة ودمشق وبغداد .

وهنا تتميز تجربة الشاعر إبراهيم العريض داخل الإطار الرومانسي ، بدءا من ديوان « العرائس » عام ١٩٤٦ ، وما تنسم به تجربته من استخدام للأسلوب الحوارى .

ولقد كان نتيجة لتبلور الطبقة المتوسطة ونضجها أن تكونت روافد جديدة للشعر الواقعي ، تبناها شعراء جدد ، نالوا احترام الفئات الشعبية ، لما نادوا به من رفع مستوى حياة الناس وأفكارهم ووعيهم وثقافتهم . وكانت الستينيات هي مرحلة انطلاق التيار الواقعي في الشعر البحريني ، الذي أمد الساحة الشعرية بسيل من الصور والرموز الجديدة ، التي تشير إلى مرحلة من مراحل التطور ، وسيل من استعمالات لغوية جديدة ، تحتفى باللغة اليومية أحيانا ، وتفصيلات الحياة البسيطة في أحيان أخرى ، طارحة قضايا الإنسان الجديد ومعاناته ، بحيث شكلت التجربة في النهاية أرضية جديدة للإبداع الشعري . وقد كانت الواقعية رد فعل ضد إسراف الرومانسية في التفوق حول الذات ، تمثل في نماذج الشعر الحر ، التي انتشرت على نطاق واسع ، معبرة عن هم فكري وجمالي جديد ، يتعلق بموقف الإنسان من واقعه في خضم المفارقات والتطورات التي شهدها الواقع .

وقد عبر شاعر متميز هو عبد الرحمن رفيع ، صاحب ديوان « آهات البحار الأربعة » ، عن ذلك الاتجاه ، محاولاً الاقتراب من مشكلات الناس العادية وهمومهم . ويرى معظم النقاد الذين درسوا الشعر البحريني أن تجربة الشاعر على عبد الله خليفة قد جاءت في ذلك الفصل الإبداعي بين الموقف المثالي من العالم ( كلاسيكية - رومانسية ) والحساسية الشعرية الجديدة التي طورت المفهوم الشعري تطورا جذريا ، ومن هنا كانت الأهمية التاريخية لتجربة الشاعر على عبد الله خليفة .

وهناك تجارب أخرى ذات ملمح شديد التميز في الشعر البحريني يتمثل في السعي نحو تكتيف البناء الشعري ، لغة وصورة وموسيقى ، من حيث إن قانون الشعر فنى في الدرجة الأولى .

ونستطيع أن نتلمس هذا الاتجاه في تجربة الشاعر يعقوب المحرقى في ديوانه « عذابات أحمد بن ماجد » ، ثم في تجارب شعرية أخرى ، منها إنجازات لحمة خميس ، وعمل الشرفاوى ، وفوزية السندى ، وقاسم حداد .

لا تزال هناك جوانب جمالية وفكرية كثيرة لم تثر حول ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ، للشاعر على عبد الله خليفة ، ذلك الديوان الذي عبر عن تحول أساسي في الشعر البحريني ، يمثل الانتقال من مرحلة الرومانسية ، بعد أن قدمت كل ما لديها ، إلى مرحلة الشعر الجديد الذي يسعى إلى تكريس مفهوم جديد يحنى بالقوانين الموضوعية للإبداع ، ويحترم علاقتها بالواقع الذي ينشأ فيه ، دون أن يعنى ذلك السقوط في المباشرة غير الفنية ، والاكتفاء بتأكيد الشعراء دون الاكتراث للوجه الإبداعي الذي يستوعب هذا الشعراء فنيا وحضاريا . إن قراءة تحليلية متبصرة للديوان سنكشف مستويات البناء الداخلي له ، ومستويات تفاعل ذلك البناء مع الرؤية العامة للشاعر ، وموقفه الملزم من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه .

إن المستوى الدلالي للغة الشعرية في الديوان يسهم في نقل المضمون الذي يتنوى الشاعر أن يوصله ، فنحن أمام البحر : ( الزرق - الموان - المياه - الرمل - الرياح - الخليج - آثار أقدام على الماء - السحب - القاع - القرار - الملح - الخ ) ؛ ونحن أيضا أمام حياة كادحة فقيرة ( العذاب - الجرح - متعب - دمع - الرماد - الحريق - الحواء - التراب - العطش - الصبر - الظلام - ملفات التحدي - البغايا - الغرباء - الوحشة - الاحتضار - المطاردة - الحزن الدامي - الخ ) . وهكذا يدور الديوان حول محورين أساسيين : البحر بكل شموليته وطاقته الرمزية ، والمعاناة الإنسانية بكل أعماقها المتجذرة في نفس الشاعر ، الذي ينتمى إلى البسطاء من فقراء شعبه . والشاعر إنما يسعى دائما إلى أن يرى التفاعل بين هذين البعدين الممثلين بالدلالة ، على نحو يحقق تلك الخصوصية التي تميز الديوان .

وكثيراً ما يقدم الشاعر - في محاولته إيقاظ الطفس الشعبي - يقدم لغة شديدة القرب من اللهجة العامية ، حتى إن كثيراً من الكلمات لا يمكن أن يقرأ إلا باللهجة العامية ، حتى يستقيم الوزن . وفي هذا عناق حميم بين الفصحى والعامية ، يندر تحققه في الشعر البحريني كله . إن كلمة « البحر » في النموذج التالي - مثلاً - لابد أن تقرأ عامية في سياق الوزن الذي جاءت فيه القصيدة :

وعيون الماء تجري هذبة  
تهدر الخصب على قاع البحر  
هم الأشدق بأن الملح - ( ص ١٦ )

ولا شك أن هناك أثرا لإغراء العامية عندما تتحول الهمة إلى بقاء في النموذج التالي :

مدوا كفهم للشمس باردة لتلطيفها . ( ص ٦٣ )

ويسمى الشاعر دائما إلى إثراء مضمونه ، والكشف عن امتلاء الحياة ، من خلال التركيز على العناصر المتضادة في الحياة . ومن هنا نستشعر الملمح الدرامي لقصائد الديوان :

● ودلون ..  
جارية مفرودة الساقين للشرطة  
والأغراب والمتاجر - ( ص ٩٢ )

## ● ... وصوت يحى

من زخم النبض ، وأنت معى - ( ص ٩٥ )

ويلاحظ أن الطرفين المتضادين مستقلان عنده دائماً ، بارزان ومتواجهان بوصفها مثالين للخير والشر ؛ للتخلف والإنسانية ؛ للقهر والحرية .

والصور الشعرية في الديوان تتراوح بين صور بسيطة في تركيبها ، وصور كثيفة ، تمتلك تأثيراً حدائياً . ولكن الصورة البسيطة التي تعتمد البلاغة التقليدية ستكون لها الغلبة على مدى التجربة ؛ ذلك لأن المضمون الشعري في حالة تحفز معطود ، يريد أن يستبعد كل المعطيات الشعرية ليقدّم نفسه إلى متلقيه مكتفياً بالأدوات التي سبق أن تكونت في مجمل التجربة الشعرية العربية . ومن هنا فإننا نتعرف التشبيه بنوعيه ، والاستعارة ، وأدوات الأسلوب الإنشائي ، من نداء واستفهام وتعجب ... إلخ .

أما المستوى الثاني للصور ؛ المستوى التركيبى الكثيف ، فسوف ينتقل بنا إلى منطقة شعرية جديدة ، سيتمتع نطاقها في تجارب أخرى لشعراء آخرين سيأتون في مرحلة تالية على تلك التجربة . لذلك ستصبح التجربة في هذا الديوان إشارة إلى بعد جديد من التعامل اللغوى في القصيدة البحرينية . ولنقرأ السطور التالية لتتعرف هذه المجموعة من الأبنية الصورية :

## ● كانت النار باب الخروج - ( ص ٥ )

### ● وترسم نخلة

وسهياً وحيداً يقود إلى جهة خامسة - ( ص ٩ )

## ● رهوة الشمس والياسمين - ( ص ١١ )

## ● داس أنقاض المصاييح - ( ص ١٥ )

## ● لغة الظلم الأرجواني - ( ص ٢٥ )

## ● شيعتى وردة الدم ورمضاء الجزيرة - ( ص ٢٨ )

## ● صوت الآن سهيل وحضور يتوالد - ( ص ٣٤ )

## ● يفلق بذرة الزمان والمكان - ( ص ٣٩ )

### ● وأسكن

## ● خيمة النار ( ص ٦٠ )

وإذا نحن تأملنا الصورة في النماذج السابقة وجدنا أن طرفيها الرئيسيين قد فقدوا المعنى الدلالى البسيط الذى تنشئ به الكلمة في مستواها التوصيل الأول ؛ ذلك المعنى الذى تستهلكه الحياة اليومية في علاقاتها المعتادة . وبذلك تتمكن الكلمة من أن تقدم أعماقاً جديدة ؛ أن تزيع عن كاهلها ذلك الحصار التاريخى الذى جمدها وعزلها ، لتصبح طبيعة ممتلئة ، تشبكي مع احتمالات الدلالة في الكلمة الأخرى ، التي تمثل الطرف الثانى للصورة ، لتنتج - معاً - الحالة الكلية التي يريد الشاعر أن يوصلها ، معبراً بذلك عن معاناته الفنية ، ومغامرته الإبداعية التي جسدت تلك المعاناة .

ففى النموذج الأول - على سبيل المثال - لسا أمام النار بمعناها المباشر البسيط ، ولسا أمام الباب بمعناه المعروف ، ولكننا أمام علاقة بين النار بما هي رمز شمولي ملء بالاحتمالات : الشوق ، العنف ،

الصمود ، والقيم الدلالية لكلمة باب ، بما تملك من احتمالات الخروج ، الشروق ، الخطوة . ومن ثم فإننا نحصل على علاقة كلية شديدة الثراء ، معبرة عن حلم الشاعر ورؤيته التي تنحاز إلى حلم الإنسان وشوقه إلى أن يواصل مسيرته نحو الشمس . ويقترب الشاعر بذلك من منطقة لغوية لم يكن يعرفها الشعر البحريني من قبل ، حيث تتمثل مغامرة لغوية تسمى إلى إخراج اللغة من بوتقتها الحجرية . وهذه المغامرة قيمة تاريخية كبيرة ، وأهمية خاصة في مجمل تطور تلك التجربة .

أما الموسيقى في الديوان فتتنسج إلى النسج الموسيقى الذى نشأ مع ولادة تجربة الشعر الحر . والبحرين ، بحكم موقعها الجغرافى ، تصير على صلة وطيدة بالحركة الشعرية الطالعة في العراق على أهدى السياب ونازك والبيات .

وقد كانت موسيقى الشعر الحر هي أنسب حل للمضمون الذى تحمله التجربة في ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ؛ فالشاعر لا يرغب في أن يقدم تجريباً لأنه يحمل بين طياته كثيراً من الرغبة في الاستقرار ؛ والهدف الذى يصبو إليه واضح تكاد نلمسه بأيدينا . إنه يريد أن يحطم ذلك الجدار الذى يحول بينه وبين الحياة ، وأن يعبر عن معاناة فقراء شعبه ، وأن يجعل من قصائده جسراً إلى ذلك الهدف الجميم ، وربما تمارض التجريب حينئذ مع رؤيته بشكل عام . ولا تستطيع أن تعثر على أثر لخروج عن النظام التفعيل الذى قنن تقريباً من وجهة نظر تجربة الشعر الحر . وإذا نحن تتبعنا محاولة الشاعر اختيار البحر الشعري الذى يلائم المضمون في كل قصيدة وجدناه في قصيدة ( حزن ليل : طغول ) يفجر الحزن الدامع الذى يوحى بطقس النواح في تكرار التفضيلات . وتتخلل القصيدة جملة ( دامع قلب ليل ) ثلاث مرات كما لو كانت فاصلة حزينة تؤكد إيقاع النواح . وتعتمد القصيدة تفعيلة المتدارك ( فاعلن ) بإيقاعها الجنائزى الحزين .

أما قصائد ( آثار أقدام على الماء ) ، و ( لغة الظلم الأرجواني ) ، و ( حق أراك ) ، فكلها يشملها معنى الانتظار : انتظار المخلص ، أو انتظار الحبيبة ، أو انتظار الانتصار . لذلك كانت تفعيلة ( فاعلاتن ) الممتدة الملحة هي الأقرب إلى التعبير عن ذلك المعنى الملء بالتربص .

وقصائد ( قادم في الزمن الآتى ) ، و ( ذاكرة البلاد مضادة ) ، و ( كان الفنى « سلطان » ) ، و ( هبوب النار على دم السورد ) ، جسدت كلها المحنة والفجعة لدى الشاعر وما يحيط به من مأس وقهر . لذلك فقد اجتاحت تلك القصائد تفعيلة قوية مليئة باللوحة والحس العارم بالألم ( مستفعلن ) ، ومعها مشتقها ( مُتَعَلِّق - مُتَعَلِّق - مُتَعَلِّق ) لتؤدى بتنوعها هذا هدفها أداء جيداً .

أما قصيدتا ( الحضور والغياب في تضاريس جبل الدخان ) ، و ( طائر الجوز الثلجية ) ، فهما قصيدتان مكتوبتان للبحرين ؛ لتاريخها القديم المجيد . ولذا فإنها تحاولان أن تغترفا من البعد الأسطورى كما لو كانتا نشيدتين . ومن ثم فإن إيقاع ( فعولن ) الجنائى قد استطاع أن يلم شمل النشاط الموسيقى في القصيدة . وتبقى قصيدة ( غداً يأتى ) ؛ فهي - كما يظهر من عنوانها - تعبر عن حلم بمن سيأتى . لذا ورد البحر الذى سماه النقاد بالبحر الراقص ، وتفعيلته ( مفاعيلن ) ؛ فكان مواتياً ونافعاً ، فيها عدا المقطع الحزين في قلب

القصيدية ؛ فقد حدث فيه نوع من الافتراق بين الموسيقى والمضمون :

صغيراً مات جوهانا

سيسقط بعضنا ذعرا - ( ص ٦٤ )

ويتوزع عالم الشاعر في الديوان بين ثلاثة محاور أساسية : فذاته هي المحور الأول والأساسي ؛ والمخلص في أقصى حلم الشاعر هو المحور الثاني ؛ والحبية الإنسانية والوطن هما المحور الثالث .  
وداخل منطق صفاء الحدود الذي تعرضت له الدراسة فيما يخص أطراف الصورة الشعرية ستتعرف صفاء المحاور الثلاثة ؛ فنحن نستطيع أن نلتقي بذات الشاعر مباشرة في النماذج التالية :

● أنا والليل وجدران المدينة - ( ص ١٢ )

● وأنا أركض في وجه الرفاق - ( ص ١٤ )

● وأنا أُمى من عصر إلى عصر سبية - ( ص ٢٦ )

● وأنا خوصة نخل في حصر - ( ص ٢٧ )

● فأنا سقيا ثراك - ( ص ٦٠ ) ... إلخ

وكذلك نلتقى برمز الحبية هكذا :

● رائع قلب عروسن داعم العينين مفرم - ( ص ٣٥ )

● وأنت

هنا في الخليج .. تحلين شعرك - ( ص ٥٨ ) ... إلخ .

وكذلك المخلص الرمزى :

● وانتظرنك طويلاً

أنا والليل وجدران المدينة - ( ص ١٢ )

● متى نجيء يامفجر الحياة ؟

متى أراك فارساً يسابق الرياح - ( ص ٣٩ )

● يافارسى الذى أراك آتيا

تلوح في المنام

تعال إننا مزيفون - ( ص ٤١ )

وبذلك تتجسد في الديوان ثلاثة أصوات ، تتجادل حيناً ، وتتوازى في أحيان . وهي عندما تتدفق متوازية تعبر عن مجاور الأشياء في عالم الشاعر؛ مجاور التألف والتضاد ؛ العدو والصح ؛ الحق والضح ؛ والمعركة واضحة . وهي عندما تتدفق متجادلة تعطى الإشارة للبعد الدرامى الذى يتأسس على الرؤيا التشابكية للعالم .

ولقد كان من الطبعي أن يعتمد الشاعر على الديالوج أكثر من اعتماده على المونولوج ؛ فهو يتوجه إلى الجماعة البشرية ، ويصنع حياة قصيدته من خلال حوار أصواتهم مجتمعة .

والبحث عن الخلاص - كما تقدم - سمة هامة في الديوان . وتعتمد شخصية المخلص ؛ فقد يكون شخصية مبهمه نبيلة ، يحلم الشاعر بقوتها العظيمة الخفية :

● متى يطل آتياً على مشارف الظلام

يفجأ في اللون تبدل الحواس

ويبعث الدماء في مفاصل الكلام

متى نجيء يامفجر الحياة ؟ - ( ص ٣٩ )

● يافارسى الذى أراك آتيا

تلوح في المنام

تعال ، إننا مزيفون

تعبث في عروقنا أجنة التعب

وساقطون بعد لحظة

أو هكذا : معلقون بالرياء والكذب .

أوبيا المخلص في صورة رمز لبطل سياسى صاحب بضميمة عظيمة ، مثل عبد الله حسين نجم ، أحد شهداء البحرين في انتفاضة مارس ١٩٦٥ .

● كنت عبد الله تاريخاً

وللفقر وهاء

والفض أنت ومفروض عنيد - ص ١٩ .

ويمتد معنى الخلاص في عناوين قصائد من مثل « فادام في الزمن الآتى » ، « حتى أراك » ، « غداً بأت » ، « طائر الجوزر الثلجية » ، « هبوب النار على دم الورد » . ويفيد الشاعر في كثير من صوره من التراث الدينى أو الميثولوجى ، مقتنصاً صوراً من مثل « آثار أقدام على الماء » ، « أوفى قصيدة » هبوب النار على دم الورد « عندما ترد صور « امرأة العزيز » وه السنون السبع العجاف « وه دلمون وانكى « وه ابن يامن » ... إلخ .

وتتمثل إفادة الشاعر من التراث في الإسقاط الذى يحدثه بين مفردات قضيته ، ومفردات التراث في جانبه المضمي برموز الكفاح ، أو رموز الاستمرار والحضب أحياناً ، دون أن تلجأ التجربة إلى استخدام لعبة « القناع » الفنية التى استشرت في تجارب بحرينية أخرى . ذلك لأن القناع هو حصيلة جدل بين معطيات ثلاثة : الذات والشخصية التراثية والوسيط بينهما ، في حين تفضى التجربة عند عبد الله خليفة إلى الثنائية ، ولا تختمل أكثر من البعدين الأساسيين المتصارعين كما سبق . وتتطلب التجربة هنا أيضاً بدايات قوية للقصائد ، تمثلت في فاتحة ساخنة لكل قصيدة ، قادرة على شد انتباه المتلقى ، ووضعه سريماً في قلب المعنى الذى تقول . وهى محتاج ، لكى تنجح في خلق ذلك التأثير ، إلى الأعب أسلوبية ماهرة ؛ فنجد أن بداية إحدى القصائد تكون بحرف عطف ومعطوف دون المعطوف عليه . ففى بداية قصيدة « آثار أقدام على الماء » :

وانتظرنك طويلاً

أنا والليل وجدران المدينة ( ص ١٢ )

أوتبدأ القصيدة بذلك التضاد في قالب الحكمة ، كما في قصيدة « لغة الظما الأرجوانى » :

كل رأس مر في النار

لكى تبقى على الأرض الزهور - ( ص ٢٥ )

أوبالاستعطاف الانفعالى ، كما في بداية قصيدة « فادام في الزمن الآتى » :

هى بصورة أو بأخرى وجه لكل ما يدور فى خارجها ، وتعمل على تأسيس الكيان الشعرى الذى تتجادل فى داخله كل المستويات الفنية ، لتفنى إلى الحالة الشعرية بكل ما تملكه من قدرة على تطوير متلقيها واستجاباته لكل ما يدور حوله .

لم تعد اللغة الشعرية مجرد تصوير خارجى ، أو مجرد تعبير أحادى عن الذات ، بل أصبحت صراخاً يفجر بين المستويات الثلاثة : الدلالية والتشكيلية والموسيقية ، أى محاولة لتوظيف كل إمكانات اللغة .

أما البناء الشعرى فلم يعد كذلك مجرد قالب جامد ، أو مجرد هروب من ذلك القالب ، بل صار تطوراً لوعى التجربة المتبادل بين خارجها وداخلها ، حيث أخذ الشاعر يفيد من درامية تكثير الضمير ، وتكثير الزمن الشعرى ، ومن تعدد المنظورات ، والأغنية الداخلية ، واستخدام المونولوج ، والحوار والسيناريو ، والرصد ، والتصميم ، والقناع ، ومن تكثير الإمكانات الخارجية للبناء ، بتفطير السطور ، ونثر الكلمات ، وتقسيم المقاطع وتداخلها ، وغير ذلك من وسائل ترى العمل وتنقله من سكونيته وواحدية رؤيته ، إلى منطقة ثراء الدلالة الكلية . كل ذلك من خلال تضافر المستويات الشعرية فى مدى مفتوح ملء بالإمكانات وتعدد الاحتمالات وتداخل التضادات فى كل شعرى ديناميكى يخلق جسراً نشطاً بين المبدع والمتلقى .

والشاعر قاسم حداد يطرح تجربته لتسهم فى تلك المعركة بنصيب كبير . وتتميز تجربته بقدرتها على التطور بخطوات راسخة ، موازية لتطور التجربة الشعرية العربية الحديثة كلها فى مجمل خطوطها الرئيسية . وقد بدأت التجربة بدويانه الأولين ( البشارة ١٩٧٠ ) ، ( وغروج رأس الحية من المدن الخائنة ١٩٧٢ ) ، ويغلب عليها كل ما يغلب على البدايات من غنائية تكفى من الواقع بإداته ورفضه . وقصيدته ( من أبجدية القرن العشرين العربى ) فى ديوانه الأول هى - على سبيل المثال - صرخة احتجاج ، وشهادة على معاناة جيل عربى كامل ، أحاطت به ظروف محبطة على كل المستويات ، تقتل إنسانيته ، وتحارب قدراته وروحته فى المشاركة فى صنع الواقع ، فلا يمتلك بإزائها سوى أن يحلم ( لو يبدى أخير التاريخ - ص ١٤٧ - البشارة ) .

كذلك تميزت التجربة الغنائية الأولى بكل ما تميزت به الإبداعات الغنائية العربية فى بداياتها من اللجوء إلى الأساطير بكل ما فيها من إحياءات البطولة الحارقة : سيزيف - شهرزاد - بنلوب - عترة - ... إلخ .

وكذلك امتلأت برموز الكفاح ضد الاستعمار : جينارا - فيتام - فلسطين ، كما برزت ملامح الواقع الصغير للشاعر : ثوب والدته المرفوف فوق هامة البيت - لحن الهولو - النخيل - السكنة - الصعكير - إلخ ...

ثم تنتقل التجربة إلى ما بعد الغنائية الأولى فى دواوينه ( الدم الثانى ١٩٧٥ ) ، و ( قلب الحب ١٩٨٠ ) ، و ( القيامة ١٩٨٠ ) ، حيث تتحول الأنا الذاتية تدريجياً إلى الأنا الموضوعية ، ويبدأ البناء فى التراكم والاختناء ، وتصبح اللغة أكثر قدرة على تفجير مكنوناتها ، فتخلق صورة شعرية جديدة ، تتجاوز قواعد البلاغة القديمة من أجل

مهترىء يا سيدى على أسة الرماح

مهترىء وناخر المظام

أشرب أسن المياه

منكنىء على الصخور ، عاطل الخطى

وهكذا يمارس الشاعر فى بداية كل قصيدة لعبة جديدة ، محاولاً أن يثير فى متلقيه الاستجابة الانفعالية المقابلة ، لأن التجربة الشعرية بما فيها من درامية عالية ، تتطلب أن تسمى القصيدة إلى اقتناص متلقيها منذ اللحظة الأولى لكى تؤهله لإفراغ شحنتها المتقدة بحلمها ومعاناتها فيه . وقصيدة خليفه فى النهاية بسيطة البناء بشكل عام ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أى نوع من التقسيم الداخلى ، سوى الانقسام فى بعض الأحيان إلى عدد من المقاطع التى لا تؤدى بانقسامها إلى إحداث أى تأثير على المنظور الشعرى المطروح ، بل تكرر تلك المقاطع لتأكيد الروح التى تنفث فى القصيدة ، فالشاعر يظل منهمكاً فى الشحنة الشعرية التى يريد أن يوصلها ، دون أن يدخل فى تشابكات جانبية ، أو تفريعات تقلل من حرارة تلك الشحنة .

### ( ٣ )

ونتيجة الإبداع الآن ، بل الثقافة العربية كلها ، إلى منطقة النقيض مع ما رسخته القرون من رؤى أحادية للواقع والكون ، حيث يتم الانتقال إلى رؤى أكثر تشابكية وأكثر امتلاء وحيوية واتصالاً بواقع اجتماعى ينمو .

إن معركة العقل العربى الآن هى معركة السعى نحو البناء وليس مجرد الانسلاخ عن الماضى ، فالافتقار برفضه لن يمكننا من إعطاء أى معنى لوجودنا ، وإنما تلزم مجاوزة تلك الخطوة إلى ما هو أبعد من ذلك ، إلى المشاركة والإضافة الواعية لضال الإنسان ضد التخلف والقبح ، والدخول إلى معترك المعاصرة والحداثة من خلال التساؤل والتجربة والحلم ، وليس من خلال المكتمل والجاهز ، والسعى إلى الهدم الذى يفنى إلى البناء . والإبداع فى خصوصيته إنما يتجادل مع كل الظواهر الاجتماعية والفكرية ، وبنية المعقدة تشرب بكل مفرداتها إلى بنية واقعنا المعقدة .

والقصيدة الآن بوصفها جزءاً من الإبداع الجديده تسمى بأدواتها إلى التفاعل مع الواقع ، فهى تأخذ منه وتعطيه ، وتستنير بمعاناته وحركته ، كما تصبح عامل دفع له . فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر الفرد بل هى معاناة القوى الاجتماعية ، وصرخة فى الزمن الحاضر . ولقد أصبح على الشعراء أن يعملوا على تطوير أدواتهم الفنية التى هى سلاحهم ، والتى تحمل من خلال علاقاتها إشارات تعبر عن مواقفهم الاجتماعية الحقيقية . وهذا هو المضمون الذى تنادى به الحساسية الشعرية الجديده على امتداد الوطن العربى : مجاوزة الواقع الذى يحدد مستقبله فى طريق الماضى ، أو يسحق وجوده فى طريق معاصرة الغير . إنها تنادى بالحرية فى مواجهة قيود المثالية والاكتمال المزيف ، وتنادى بالإبداع المتجدد لمجد الواقع ، ومواجهة الفكر الجمالى الذى يصعد النموذج فوق الزمان والمكان . وهذا هو مضمونها الذى يفجره الطموح الإنسان ذاته .

والقصيدة/ المشروع هى القصيدة التى تعنى قوانينها الداخلية التى

مزيد من التفاعل بين أطرافها ، وتخلق موسيقى جديدة ، تشكل في نسق أكثر هارمونية وشمولية ، وأكثر عنقا للتجربة .

وفي ديوان ( انتهاءات ١٩٨٢ ) يكون الشاعر قد وصل إلى أصل قدراته في استخدام ( القناع ) الذي هو رمز ثلاثي بين الشاعر ، وشخصية تاريخية يختارها ، والوسيط بينهما . وذلك أسلوب فني معاصر ، استشرى في الحركة الشعرية الجديدة ، لما له من قدرة على دفع العمل الفني إلى الاحتكاك بالتراث احتكاكاً فعالاً وإيجابياً ، دون الارتقاء الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموعه ، أو في المقابل دون رفضه رفضاً قطعياً . أما تجربته الأخيرة في ديوانه ( شظايا ١٩٨٣ ) فتجربة مختلفة عما سبقها ؛ فالديوان قصيدة واحدة طويلة ، ذات معمار معقد ، يتكون من ١٦٦ قصيدة قصيرة شديدة التنوع ، تعتمد تقنية الصدمة والتوتر الجمالي لمتلقيها ، وتفيد في الوقت نفسه من غنائية الشعر العربي . ومن خلال هذين البعدين نتيج خصوصيتها ومذاقها الذي يشي بامتلاء العالم وتشابكه المعقد ، وبدوران معطياته في أفلاك متداخلة سريعة الحركة .

لقد خطت تجربة قاسم خطوة جديدة يجسدها ذلك النمط الشعري الذي تتصافر فيه المتناقضات لتصنع تجربة مميزة ذات طبيعة تجاذبية : اللعب مع الجد ؛ التخطيطات مع التأسيسات ؛ المعصرى النابض بحدائثه مع القديم التليد ؛ المادى المفرط في حسيته مع الميتافيزيقى الضارب في غيبه ، بحيث شكلت هذه الأصغورات في النهاية صرخة متعددة الروافد ، يرفض من خلالها الشاعر إلا أن يجمع بين ما لا يجمع ، ويحاول أن يجاوز المكتمل ويجعل منه مجرد طرف في صراع أصداد عاله الكثيف .

فإذا ما تابعنا المستوى البنائي عند الشاعر وجدنا أن استخدام الضمير والزمن الشعري يؤكد الحضور الإنساني القوي ؛ فالضمائر تتخل عن ذاتيتها ؛ وهناك معطيات عديدة توجه النهر الشعري للحظة الأنية . وكذلك فالتنوع البنائي يتيح تعدداً في المنظورات والأصوات الرئيسية ، كما يبرز المونولوج الداخلي التوتر الدائى ، ويتيح فرصة إثراء علاقة الشاعر بما يحيط به ، أما استخدام القناع بوجهه التراثي والشعبي فيعكس التفاعل الخلاقي بين الحاضر والماضى ، مفضيا إلى نظرة مستقبلية ناضجة .

أما الاستخدام الرمزي فقد غلبت عليه معطيات التراث القديم ، ثم معطيات الواقع الخليجي وملاحه المميزة .

ويستخدم الشاعر أسلوب التضاد ، والمرآتية ، وهي استخدام رمز المرأة الذي يعطى التعددية والكثرة ، والذي يتيح للشاعر المعاصر الفرصة ليعبر عن معاناته المتعددة الروافد والمستويات .

وكذلك يمكننا أن نتابع إجراءات الشاعر في الهندسة الخارجية للبناء الشعري . والمسألة محكومة عنده بقانون ينبع أساساً من داخل التجربة ووفقاً لمنطقها الخاص . ومن حيث طول القصيدة يركز الشاعر - لأول مرة - على القصيدة شديدة القصر « الميكروقصيدة » ، أو « القصيدة الرمزية » ؛ وهي ممارسة صعبة وجديدة في تجربته الشعرية ، تحتاج إلى حيل فنية خاصة لكي تتمكن من إفراغ شحنتها .

وإذا انتقلنا إلى شكل المقاطع وشكل السطر الشعري ، أحسنا باحتفاء الشاعر بإدخال القيم البصرية إلى عالم التجربة ، لمزيد من

تأكيد ماديتها ، وليعمل استدعاء العين إلى جوار الحواس الأخرى على مزيد من تعميق عملية التفاعل بين المبدع والمتلقى ، بحيث تكون للمكان مشاركة جدلية مع الزمان ، بعد أن كان الصوت - الزمن هو المسيطر وحده على القصيدة التقليدية .

وإذا تابعنا المستوى اللغوى عند الشاعر بأبعاده الثلاثة : الدلالي والتشكيل والموسيقى ، وجدنا أن اللغة عنده - دلاليًا - تفيد من الحركة النحوية ومن المستوى الإيجائي للألفاظ كذلك بشكل واع . وفي البعد التشكيلي يفيد الشاعر من إمكانات الصورة التقليدية بتنوعاتها ، حتى يصل إلى التراكيب التفاعلية التي عهده مفهوم الصورة التقليدي ، مبرزاً أكثر الوجوه الإبداعية أهمية في تجربته ، عندما يجعل الصورة تستمد جذورها ومعطياتها من الواقع الخارجى والنفسى ، وإن كانت لا تحدد تلك المعطيات ، بل تدخلها في علاقات متشابكة على الدوام .

وفي البعد الموسيقى للغة ينقلنا الشاعر من المستوى الضيق المحدود ، مستوى الوزن الشعري ، إلى مستوى أكثر شمولية ، يتمثل في الإيقاع الذي يلم شكل العمل الفني برمته .

#### أ - اللغة :

يقول الشاعر « لغنى ملطخة بـ حولا تفسرن القواميس » ، ( ص ١٢٩ ) . وهو يقصد ذلك التفاعل الذي يدمج اللغة في الواقع أو في دوامة حركته التداخلية ، ويعبر عن عجز الاستبواب اللغوى عن أن يحتمل معاناته وعالمة الشعري المتفجر الذي انفلت من الجاهز المخلق . وعندما يقول أيضاً : « أدخلت الحروف في فوضى » ( ص ٦ ) فإنه يقصد المعنى ذاته من حيث إن الشاعر بطوع اللغة ولا تطوعه اللغة ، ويخترق الاستقرار والثبات ، ويندفع إلى خارج نفسه ؛ إلى خارج القوقعة العظمية الغليظة .

ولقد أفاد الشاعر من روح القوانين الأساسية للنحو العربي ، ولكنه خلق منها موضوعات فنية يحكمها منطق فني يخص تجربته الشعرية . ومن ثم كانت للحركات اللغوية : السكون ، والضمّة ، والفتحة ، والكسرة ، والمد ، مشاركة واضحة في صلب العملية التشكيلية ؛ فمن الملاحظة الأولى لأكثر من تسعين في المائة من قصائد الديوان نكتشف أنها تنتهى جميعاً بكلمة ساكنة الآخر . وأيضاً فإن الشاعر يستخدم السكون في عمل وقفات صامتة تتجدد في نهاية كل سطر في عدد من القصائد ( انظر قصيدة : « ذاكرة كل ذلك » ) . وانتهاء القصيدة أو السطر الشعري بكلمة ساكنة الآخر يجعل لها طبيعة التام العميق . والتسكين في العربية يمتلك فلسفة شمولية ؛ فهو أصل كل الحركات .

كذلك فإن الحروف الممدودة تعطينا شعوراً بالملل ، وبالطول ، وبالأسى ؛ ففي قصيدة ( الذبائح ) التي هي مناجاة من الشاعر لأصدقائه لكي يتحسوا مواضع الألم العميقة في نفسه ، استفت هذه المناجاة الحزينة مع استمرار الحروف الممدودة في عشر كلمات تشكل المقطع التالى :

واعصروها بأيديكم

وعبثوا قنانيها رصوها



تتصل بغير الأنا ، فالماضى فى النموذج التالى يعود الضمير فيه إلى [ هم ] ، والأمر يعود الضمير فيه إلى [ هى ] :

● دخل الملوك دخلوا  
دخلوا دخلوا دخلوا - ( ص ٤٩ )

● اعطوها بكاء  
اسعفوها لكى تصبر على  
فرائى أمعن فى التيه - ( ص ٢١ )

ونلاحظ فى السطر الأخير أنه بمجرد دخول ذات الشاعر انقلب زمن الفعل إلى المضارعة .

#### ب - الصورة الشعرية :

والصورة الشعرية هى نتيجة للتفاعل اللغوى . ويخلق قاسم تراكيب صورية تخص تجربته ، ونعبر عن حساسية خاصة فى التعامل مع اللغة ، وفهم دقيق لإمكاناتها .  
يستخدم الشاعر كلمة معرفة فى أول كل سطر هى بمثابة صورة جزئية ، فيسود من خلال التعريف بـ ( ال ) بين الغيم والشجرة والرميل بوصفها أجزاء من الطبيعة من جهة ، والجرح بما هو ألم جسدى ونفسى من جهة أخرى ، فيمتزج الخارج بالداخل فى خضم الصورة الكلية :

الغيم يقرأ المطر  
الشجرة تحاور الريح  
الرميل يحزم البحر ويزنر السواحل  
الجرح يصادق النصل بفتة  
لكنه يفهم ( ص ٩١ )

ويواصل الشاعر تقديم وجهه الإبدعى الأكثر أهمية من خلال الصورة التفاعلية التى تهدم قوانين التركيب اللغوية التقليدية لتبلى فهمها المخصوص لطبيعة الصورة التى تخلفها التجربة وتتبادل معها الفعلية ، فالصورة فى تجربة الشاعر ترتد جذورها الأولى إلى الواقعين الخارجى والنفسى ، ولكنها لا تحدد هذه الجذور والمعطيات بل تمنحها دلالات أكثر عمقا وشمولية فى سياق نمو العلاقات الفنية داخل النص .

أنفر من الدرس  
وزرافة الوعظ  
وأجأ . ( ص ٢٨ )

والسطر الثانى فى هذا المقطع يثير فىنا الانتباه إلى هاتين الكلمتين : الزرافة - الوعظ ؛ فقد فقدت كل منهما معناها المحدد القاموسى ، فهذه ليست الزرافة الحيوان ، وذلك ليس الوعظ النصيح ، والكلمتان خلقتا معنى جديداً ، لقد تمخضت كل كلمة بالأخرى ، الزرافة قد تعطى غباء الحيوان ، والزركشة الخارجية ، وسرعة الحركة الهوجاء الطائشة ، والوعظ يعطى التقنين ، والقوانين ، والتاريخ الجامد ، وامتزاج الكلمتين يعطى ذلك الاحساس العنيف بالرفض والمقاطعة .

وعتقوها طويلا  
واصبروا عليها

اصبروا ( ص ١٠٠ )

وكذلك يزداد الشعور الحزين عمقا من خلال الحروف الممدودة فى قصيدة ( تاريخ ) ، التى تتكون من مجرد سطرين متتاليين ، فتمنحنا الكلمة الممدودة « كانوا » إحساسا بطول التاريخ وامتداده ، حيث نحول إلى مقبرة قديمة مقبضة ، تدفع الشاعر إلى أن يولول من خلال الواوين الممدودتين :

الذين كانوا  
كانوا . ( ص ٢٩ )

أما من ناحية البنيان الصرفى ، والاشتقاق الحلقى الذى تفرزه التجربة ، فقد خاضت اللغة مغامرة وجدت نفسها مضطرة إليها . على أن خروج الشاعر المبدع على قوانين النحو والصرف لا يعنى أنه ينسلفها ، بل يعنى التخليق التدريجى منها . وعلينا أن نراقب الأفعال الآتية : [ دورى الكون - ص ١٧ ] ، [ نطل مرعوشة تنتفض ، وترهش - ص ٢٤ ] ، [ يستسلم ويسار الطريق - ص ٣٣ ] ، [ سنفضض القدم العارية بتراب السماء - ص ١٣٠ ] ، [ هو الماء يشل بالسرر ضعضعت - ص ١٤٩ ] ، [ يتضعضع وهم يشرعون القلب به - ص ٦٧ ] ، [ وأوشك الوضوح أن يتفمض - ص ٦٧ ] ، [ سكرت وتمعت - ص ٩٩ ] .

فالشاعر هنا يلجأ إلى إعادة ترتيب البناء الداخلى للكلمة ، ويلجأ إلى البعيد دون المألوف ، معبراً عن الميل إلى مزاج فى مغاير ، يفيد فى الوقت نفسه من التأثير الذى قد يحدث إجماع صوتياً مليئاً بالحركة ، من مثل « ترهش » ، « يشل » ، أو إجماع بالضعف والتهدم الداخلى ، من مثل « يتضعضع » و « تمعت » .

كما يستخدم الشاعر الخاصة الإجماعية للفظ بحساسية دقيقة عندما يفيد من مفردات اللغة القرآنية فى قصيدة : « الدخول الملكى » ، أو مفردات من التراث العربى الإسلامى والصوفى ، أو يستخدم لغة شبيهة بسجع الكهان أو تراثيل « ساحرات شيكسبير » ، على نحو ما فى النموذج التالى ، جاهلا السيف حجاً تكمن فيه أسباب القوة والانهيار معا :

قلت للسيف

إيها المهيمن

سليل الخواضع والخواضع

مستبطن الخنوع والخوف والحدبة

خليل الخواارج والدواخل

مستنفر الوهول والصفات

وارث الدم والسبايا

واهب الذبح والفتح - ( ص ٦٩ )

ويعمل الشاعر على تأكيد حضور الذات بقوة من خلال استخدام الضمير [ أنا ] من جهة ، ومن خلال استخدام الفعل المضارع من جهة أخرى .

ونلاحظ أنه إذا وردت أفعال تنتمى إلى الماضى والأمر فإن الضمائر

ونستطيع أن نتابع نموذجاً يعتمد على التفعيلة بشكل غير تام ، حيث تتخلل « فعولن » السطور فتملاً بعضها ، وتكتفى بجزء من بعضها الآخر ، فيمتزج المتقارب عندئذ بالنثر ، وهي تجربة تعد من أخص تجارب « شطايا » الموسيقية .

وفي المستوى الموسيقى الثاني نعرض لعدد من التجارب الموسيقية والصوتية التي تتخلل الكتابة النثرية ، التي تشكل معظم ديوان شطايا ، حيث يتم التخل تماماً عن النظام التفعيل ، ويكون الاعتماد على قيم موسيقية تنبع من الإيقاع الشامل للتجربة .

في هذا المستوى يمكن أن نتعرف ظاهرة التكرار الصوتي ، الذي هو بمثابة إلحاح على القيمة الصوتية ، وتفجير مركبات موسيقية جديدة . والتكرار في « شطايا » يعمل على تأكيد الجانب الغنائي في القصيدة الجديدة ، ذلك الجانب الذي لا نستطيع أن تلغيه تماماً ، كما أنها لا تستطيع أن تعتمد عليه كلية فيفقدتها شخصيتها وإضافتها المتميزة . فالجانب الغنائي إذن جزء من الضفيرة العامة ، كما أن للتكرار مغزى آخر يخدم الرؤية الكلية للتجربة ، من حيث التعبير عن الرغبة في الامتلاك ، واحتواء أشياء العالم ، وإعادة العلاقة الحميمة بها ، والحضور القوي فيها .

في إحدى القصائد في بداية الديوان يكرر الشاعر كاف الملكة على النحو التالي :

فتلك القوافل التي  
تملا الألفي لك  
لك لك لك

لك ( ص ١٤ )

وفي إحدى القصائد التي ينتهي عندها الديوان يقول :

ويفتح نوافذ لي  
لي لي

لي ( ص ١٥٣ )

و ( لك ) هنا تساوي ( لي ) لولا أن الأولى كانت في قصيدة الفناء مخاطب فارساً من التراث ، والثانية جاءت في قصيدة المناجاة الذاتية ، فالشاعر يبدأ الديوان بفتح ذلك القوس الامتلاكي ولا يفلقه إلا في نهاية الديوان ، بعد أن يكون الحيز الشعري قد أسهم في تأكيد فكرة الامتلاك من خلال عدة أساليب .

وفي قصيدة ( ولوج - ص ٧١ ) يأخذ التكرار قيمته من كون القصيدة ومضة مكثفة تتكون من جملة متكررة ، في قلبها مساحة فارغة :

أملك الآن أن احتفى بالكتابة

أملك الآن أن أحتفى .

والفراغ الأبيض بين السطرين الشعريين هنا يمثل جزءاً أساسياً في بناء القصيدة . ونلاحظ أنه عند تكرار الجملة حددت كلمة ( بالكتابة ) ليؤكد الشاعر معنى توسيع الامتلاك لمزيد من تكثيف الحالة التي بدأت بفرح الشاعر واكتشافه الإمكانية الإيجابية ، بإزاء

وهكذا تكون قدرة الشاعر على إيجاد التجانس والتفاعل الخلاق من خلال المتناقض والمتباين ، فيفضي بذلك إلى العزاجة ، ويعمل على إعادة إنتاج اللغة . عندئذ يمكننا أن نرى لونا لم نره عيوننا التي لا ترى سوى ألوان المنشور السبعة ، فنصير « الظلام الأبيض » ( ص ١١٩ ) ، وكذلك يصبح هناك صليل للجسد ( ص ٩٦ ) ، وغفوة للشعب ( ص ١٥٧ ) . وهناك كذلك استخدام خاص لأدوات البلاغة التقليدية ، فإذا راقبنا أداة التشبيه « مثل » في النموذج التالي وجدنا أنها وضعت بين متناقضين وليس متشابهين ، على نحو يلقى قيمتها التشبيهية ، ويصنع من الطرفين المتناقضين نسجاً ذا طبيعة خاصة :

وأهرق صمغى مثل ناقوس مجنون . ( ص ٥٦ ) .

### ج - الموسيقى :

والموسيقى في ديوان « شطايا » تتنوع في أشكال مختلفة ، بدءاً من اعتماد فكرة الوزن حتى الاندفاع الهارموني - إن صح التشبيه - موزعاً بطريقة محسوبة ، تصدر من داخل المتطلبات الجمالية للتجربة ، ومعانقا كل المستويات الأخرى ، وساعياً للكشف عن مغزى الارتباط بين رنين الإشارات الموسيقية والنشاط اللغوي بشكل عام .

وأول المستويات الموسيقية في « شطايا » هو اعتماد الوزن التفعيل . وأولى الملاحظات على التفعيلة هو أن القصائد والمقاطع الموزونة كلها تأتي في التفاعيل : « فعولن » ، فاعلن ، متفاعلن » ، وهي الأقرب إلى النثر ، حيث تتيح حرية موسيقية ، وإيقاعات قريبة من إيقاعات الكلام العادي .

ونلاحظ هنا اختفاء تفعيلة مثل « فاعلن » الراقصة من الديوان كله . وهذا يبرهن على محاولة الشاعر أن يجاوز قيم التطريب ، والاهتزاز الموسيقي التقليدي . وكذلك تندرج تفعيلة « فاعلن » الممتدة ، التي تسمح بالتأمل الرومانسي والتطريب أيضاً . ومن بحر المتقارب وتفعيلته « فعولن » نجد قصيدة كاملة هي « الفخ » - ( ص ١٤٩ ) . وقد ناسبها هذا البحر من باب مطابقتها للحركة في القصيدة ، التي تبدأ وتنتهي بمعنى التجديف . ولما كانت القصيدة كلها مجرد مقطع في القصيدة الكبيرة التي هي الديوان ، فقد كان الالتزام الصارم بالوزن فيها تنوعاً في النظام الموسيقي الشامل .

وكذلك هناك قصيدة قصيرة هي « زيون » ( ص ٣٨ ) ، أتت في بحر المتدارك ، واستنفدت كل تفاعيله المحتملة ( فاعلن ، فعلن ، فعولن .. الخ ) . وقد استخدمت كل هذه التفاعيل منفصلة في قصائد كثيرة ، ولكنها اجتمعت هنا كلها في صورة مكثفة في قصيدة قصيرة ، على نحو جعلها ملمحاً مميزاً .

وآخر القصائد الثلاث الموزونة في البحور التقليدية هي قصيدة « إذا » - ( ص ٧٢ ) ؛ وقد جاءت في شبه تفعيلة ( متفاعلن ) ، حيث هربت أجزاء كثيرة في القصيدة من صرامة البناء التفعيل .

أما ثلث المستويات الموسيقية فهو المستوى الذي تمتاز فيه الأوزان أو التفاعيل التقليدية على نحو يشكل موسيقية جديدة على الأذن العربية .

( الفاء ) مع حروف المد واللين فى هذا المقطع تمنحنا الشعور بالامتداد ، وتصبح خلفية لصوت الرياح والتأمل والتجربة الطويلة .  
ويمكننا أن نلاحظ - كذلك - انتشار حرفى ( القاف والعين ) فى النموذج التالى ، وهما يوحيان بغرغرة الفقايع البحرية كما لو كان الشاعر يريد أن يشيع جواً بحرياً ، مطوعاً الموسيقى الصوتية لخدمته :

فبدخل البحر فى الأروقة  
أصغر من غرغرة القواقع  
خنوقة  
حقى لكأنه لا يكفى قبعة ( ص ١١٣ )

كما أن التكرار قد يأخذ نظاماً تداخلياً على مدى قصيدة كاملة ، وفى قصيدة « اعتراضات القصيدة » - ( ص ٣٩ ) نقراً :

لا أنا ذاكرة الناس  
ولا غيمة تسكن الجبل  
أنا المحو  
المحو والتناسى  
حيث ينفى هواى  
هواى  
ينفغو على صحوة الناس  
أخفغو  
ولا أتذكر

وإذا جردنا القصيدة من الكلمات غير المكررة فيمكننا أن نلمح ترتيباً بنائياً خاصاً تنظم فيه معطيات القصيدة :

لا النافية  
المحو  
المحو  
هواى هواى  
أخفغو  
أخفغو

لا النافية

حيث يبرز نسق هندسى تجريئى ، تبدأ القصيدة فيه وتنتهى بلا النافية ، التى تصنع إطاراً للقصيدة ، وتأخذ ( هواى ، هواى ) مكان القلب أو المركز من القصيدة ، يسبقها تكرار ( المحو ) ، ويليهما تكرار ( أخفو ) .

والقصيدة بذلك تصبح أشبه بالخمس الزخرفى العربى فى لغة الفن التشكيل ، حيث يمثل منطق الفن العربى التجريدى ، الذى تنتهى وحدته البنائية من حيث تبدأ . ووفقاً لهذا المنطق الهندسى أيضاً يتم توزيع أفعال الأمر فى مكان آخر بشكل دقيق ، فتأتى متراكبة بعضها فوق بعضها ، ويتلو كلاً منها متعلق . أما الفعلان الأول والأخير فيليهما فعلاً أمر إضافيان ، فتصبح المجموعة كلها أشبه بفاصلة موسيقية شديدة الانتظام ، أو نشيد داخل فى قلب التوزيع الأوركسترا لية . [ انظر ص ١٠٠ ] :

الفراغ والهشيم والإحباط الذى يجسده الفراغ الأبيض ، ثم يتكرر البيت بعد حذف الكلمة الأخيرة منه ، لتتسع الرؤية .

إن ظاهرة تكرار كلمة بعينها تنتشر فى الديوان كله ، لتسهم فى حالة النجوى التى يبشها الشاعر من خلال قصائده ، كما أن هذا التكرار يمنح الكثير من ثراء الدلالة ، من حيث إن الكلمة المكررة تبدأ فى كل مرة فى الانحراف عن معناها لتؤدى دوراً جديداً فى خدمة المضمون الذى يريد الشاعر توصيله ، مثلما رأينا فى النموذج السابق ، عندما تكررت كلمة ( أملك ) ، فهى فى المرة الأولى كانت أقل دلالة ، وفى الثانية كانت أوسع ، ففى العبارة الأولى كان الاحتفاء مفصلاً على الكتابة ، فى حين أن احتفاءه فى العبارة الثانية كان شاملاً وكلية . ونستطيع متابعة المزيد من النماذج التى تتكرر فيها الكلمة ، بكل ما يملكه هذا التكرار من قيم موسيقية ودلالية :

● ليطلع الموسج باسفاً  
باسفاً  
باسفاً ( ص ٨٧ )

● يمزج صبر القواقع  
بالرمل والرمل والرمل  
الرمل فى السرج ( ص ١٤١ )

● ترنحت فى هرق ثم  
جدفت

جدفت

جدفت

جدفت ( ص ١٥١ )

كما يقدم الشاعر تجارب أخرى يتم التركيز فيها على تكرار حرفين متجاورين ، على نحو يضمن على المستوى الصوتى تناغماً ذات طبيعة خاصة :

وللبندقية كعب يكتمل بالانكاء [ ص ٥٤ ]

إن ( التاء ) فى آخر كلمة ( للبندقية ) ، مع ( كاف ) كلمة ( كعب ) ، يتكرران فى ( يكتمل ) وفى ( الانكاء ) . ونلاحظ قدرة هذين الحرفين على تجسيم صوت الطلقة من جهة ، كما أنها يلتحمان بالبناء الصوتى للمقطع كله .

ولعلنا نذكر بيتاً للشاعر العربى القديم ، جسد فيه جمال الربيع ، حين تحدث عن غناء الطيور فى شطرة مليئة بحرف الصاد ، الذى يحدث صوتاً يشبه الصفير ، فكان العناق بين المعنى الذى يريد أن يوصله الشاعر والصوت الذى يصدر عن الكلمات كما لو كانت هناك موسيقى تصويرية خلفية :

جاء الربيع بزهره المتسلل والغصن يرقص من صفير البلبل  
ولننظر إلى تكرار الفاء مع حروف مد مختلفة فى المقطع ( ص ٦٠ ) :

أدخلت الحروف فى فوضاى  
وفوضتها أمرى  
وفاضت روح الحرف فى روحى

مساحة واسعة . لذا فهي تميل إلى المونولوج أكثر من ميلها إلى الديالوج . ويتشتر ذلك الحس في القصائد متيحاً فرصاً للتوتر الذاتي الذي يثرى النص ويعد ترتيب علاقة الشاعر بالواقع المحيط به ، من خلال شحنة التفاعل بين الأنا الصغيرة والأنا الكبيرة الجماهيرية . ولنتابع واحدة من الممارسات المونولوجية عن طريق استخدام فعل القول ( قلت ) :

### ● قلت أزواج الموج بالذخائر

لجأت إلى البحر

ولكنني وحيد على السواحل

والقوارب مفقودة

مرصودة للتجارة والخوف ( ص ٣٤ )

### ● قلت للسيف

أيها المهمين ( ص ٦٩ )

### ● قل عن الرؤية

عن وعدها ( ص ٧٧ )

### ● قلت بأصدقائي الذين في الاحتمال

البسوا أظافر الضبع

وهيئة الذئب

وتعالوا ( ص ١٥٣ ) الخ . .

كما قد تأخذ النجوى صيغة الاستفهام ، فتبدو كما لو كانت محدداً نبيلاً :

### ● من يقدر أن ينازل

قصيدة لا تهزم ؟ ( ص ٩٣ )

### ● من يحاور

لغة الماء في وحشة المدينة ؟

من يحاور ؟ ( ص ٤١ )

### ● من يعدل الكون ويهدس المجرة ؟ ( ص ٦٠ )

### ● من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا ؟ ( ص ١١٢ )

### ● من يجمع الجنس المحايد ليذا ؟ ( ص ١٥٢ )

### ● من لي ؟

من لي ؟

من لي ؟ ( ص ١٥٥ )

هـ - الأسلوب :

يغلب لدى الشاعر أسلوب رصد الأشياء ، واستخدام حروف المعطف على نحو تراكمي متكرر . وينطوي هذا على قيمة تأملية ، تولدت من المعاني الأساسية في تجربة الشاعر ، ومنها الرغبة في إعادة امتلاك الأشياء ، وإعادة تقويمها والإبحار بذلك الثقل الذي يقع على كاهل الإنسان المعاصر ، مترسباً من مراحل التاريخ العربي المختلفة . وها هي ذى مائدته مفتوحة لكل القوى المتبردة ، التي حركت ذلك التاريخ ؛ فهو يريد أن يكون امتداداً واعياً لجذور الرقص العربي . يقول في قصيدة « عشاء المحبة » :

وحبثوا قنانيها

ورصوها

وعتقوها طويلاً

واصبروا عليها

واصبروا

كما يتكرر الشاعر طريقة جديدة في التقفية ؛ فنجد أن حركة الحرف الأخير نفسها تختلف ما بين الضم والكسر والسكون ، فيحدث لذلك نوع من التداخل المنقطع ؛ تداخل بتكرار الحرف ذاته وانقطاع بتغيير حركته . وهذا التوتر الذي ينتج عن هذه الحالة يكون متسقاً مع المعنى الذي يقضى إليه المضمون الشعري :

النوم

في النوم

تبكى في النوم

ما الذي جعل الطفلة تبكى

في النوم

ولا تحلم ( ص ٣٨ )

وحروف المد في التجربة الصوتية في ديوان « شظايا » لها شأن كبير . وفي قصيدة « تكوين » - ( ص ٤٠ ) يحاول الشاعر بشكل ذكي أن يوازن بين قصر القصيدة الشديد - فهي تتكون من كلمتين - و الصوت الممتد الذي تطلقه حروف المد ، وكانت الحروف الممدودة هي الحل الأنسب لتلك المعادلة ؛ فالحرف الممدود هنا يخلق إيماء بالمعنى ، وبخصوصاً أن القصيدة تطمح إلى أن تقول الكثير من خلال كثافتها الشديدة ؛ فهي تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة ، وعن علاقة المادى بالمعنوى ، وتعطى دلالات متعددة بين انحناء المعاناة ، والحنو رمز العطاء :

أنحنى

لأحنو

وفي مقطع آخر يلبس المد ثوب القافية ، فيحدث نوعاً من التداخل بين المسألين . والمد هنا - موسيقياً - هو أنسب شكل لإنهاء السطر الشعري ؛ لأنه يشيع حس المتاجرة الذي تعاضت بنية المستويات الشعرية على خلقه .

أهيم يا أمي

أحلم أن أكون شاعراً

أمزج العناصر وأزهزه لها

أناقضها ، أألفها

وأبني جسوراً مكتظة

لا لأحد فسحة عليها

يا أمي

متى أصير شاعراً ؟

متى ؟

د - التجربة :

وتجربة الشاعر في هذا الديوان تسعى لأن تتيح للحضور الذاتي

تعانق سمة مهمة من سمات الأدب الشعبى ، تتحول إلى قانون بنائى ، فنلاحظ تكرار الاسم المجرور باللام فى هذا المقطع :

لست للنشيد  
لكن للشارد من عتمة القبيلة  
للخيل وهى تحرن ( ص ١٢٣ )  
وكذلك تكرار فعل الموت ومصدره :

كأن لم يطق الموت بلا موت  
فمات ( ص ١٢٧ )  
وأيضاً تكرار الفعل المضارع :  
أفراسه تتدافع فى نشيج  
تشج السواحل  
وتقلع المراسى  
أفراسه . ( ص ١٤٠ )  
وكذلك :

بذاكرة الكلاب المخلصة  
برهونة الوحول  
وسياسة الثعالب ( ص ١٥٤ )  
وهنا يتكرر فعل الأمر ثلاث مرات :  
فاسترجع وأرجع  
واستعيد عنصر المذابحة . ( ص ١٦٣ )

كما أن هناك قصيدة هى قصيدة « الرمح » تتكون من مقطعين ، كل منهما يتشكل فى تركيبة ثلاثية :

برته الأنام  
نحيل رهيف مشحوذ ( أ )  
انظروا إلى هذا النصل  
كم هو بأسل بارق  
ويتنظر ( ب )

والشكل الخارجى للقصيدة فى ديوان « شظايا » ينقسم عموماً إلى ثلاثة أنواع :

أولاً القصيدة المتوسطة الطول ، وثانياً القصيدة القصيرة ، وثالثاً القصيدة الشديدة القصر ( الومضة ) ، وهى تجربة جديدة فى إنتاج قاسم كله ، حيث تتكون القصيدة من سطرين أو ثلاثة .

وتجربة القصيدة الومضة تلك ، أو ( الميكرو قصيدة ) كما سماها ناقد قبلاً ، هى قصيدة قليلة الانتشار فى الإنتاج الشعرى العربى بعامة . ولعل أدونيس هو أشهر من كتبها . وهى قصيدة جديدة على الأذن العربية التقليدية ، التى لا تطرب إلا للتناغمات الصوتية الممتدة

..... لعابرى السبيل  
للصعاليك والزنج والخوارج والدراويش  
واللصوص

والمتصوفة والفرامطة والفراسنة ( ص ٧٣ )

وهو كذلك يرى فى السيف احتمالاته ومعانيه المتعددة ، التى أسهمت بأدوار متناقضة فى صنع الحياة العربية ، فيخاطب السيف ( المهيمن ) بأنه :

سبيل الخواضع والخواشع  
مستبطن الخنوع والخوف والخذعة  
خليل الخوارج والدواخل  
مستنفر الوحول والصفائنات  
وارث الدم والسياف  
واهب الدبح والفتح . ( ص ٦٩ )

غير أن الأسلوب الشائع لهذا الرصد يعتمد على استخدام ثلاث مفردات متتالية ، أو ثلاثة معطيات متتالية ؛ وهو أسلوب مستفيض فى كثير من قصائد الديوان :

- معنى الماء والنبات والآيات . ( ص ٦٤ )
- تحسبوا الصارية والطقس والمناخ . ( ص ٩٦ )
- ولها نخل وخيول وزعفران . ( ص ١٠١ )
- والشمر أجنته وألق وحنين . ( ص ١٠٢ )
- ويهديك خواتم وأختاماً وخوذاً . ( ص ١٠٥ )
- للحروف ضد القواميس والنحو والصرف . ( ص ١٢٤ )
- وحدنا الحنيفة والحرقه والحرافة . ( ص ١٣١ )
- بوسمهم أن يمنموا القهوة والنوافذ والدفاتر . ( ص ١٤٧ )
- بوسمهم أن يسبحوا الأشجار والنهر والأساطير . ( ص ١٤٧ )
- يبحث عن سرير وعن قهوة وسيف لا يعرف الوهن . ( ص ١٣٧ )
- أدخل أدراج الرياح والأهنية والسعال الصديق . ( ص ١٣٩ )

ومن وراء ذلك الأسلوب نستشعر مزاجاً عدة ؛ منها ما هو بنائى ؛ ومنها ما هو موسيقى يلفتنا إلى الإيقاع ، كما يحدث فى بداية المسرحية التقليدية عندما نستمع إلى ثلاث طرقات ؛ ومنها ما هو معنى ؛ إذ يظل المعطوف والمعطوف عليه فى حالة قلقه يحسمها المعنصر الثالث المعطوف أيضاً .

وقد وصف علماء الأدب الشعبى هذه الظاهرة وفسروها ، حيث احتفت بها الأساطير القديمة والمعتقدات الشعبية . فعمر الإنسان ( ولادة - حياة - موت ) ، ويقولون فى المثل الشعبى ( الثالثة ثابتة ) . وبطل الحكاية الشعبية فى ممارسته لطقس الخروج يغير بين ثلاث طرق ؛ وهكذا . وهذه الثلاثية المنتشرة فى أساليب قاسم التعبيرية التى



وهناك أسلوب آخر يتمثل في قصيدة الومضة هو المناجاة الغائية القصيرة ، حيث يتحدث الشاعر عن نفسه الغارقة في نية العالم ، وعن اغترابه الذي هو انعكاس لاغتراب عام في مجتمع عربى مهجور ، ثم يجعل من الحلم أدواته الإيجابية :

تقول قصيدة « العاشق » - ( ص ٦٦ ) :

أنا ولد تاه

وأخوان هواي

ولا أجد في نية الحضور .

وتقول قصيدة من سيرة الألف المألوف - ( ص ٤٦ ) .

بدأت

وحيداً

ولم أزل .

وكذلك قصيدة « فصل الحلم » - ( ص ٧٩ ) :

أيها المستحيل الرابع

ارفق بى

وتحقق .

أما الأسلوب الأخير فيعتمد على الصيغة الإخبارية ، التى تدعى البساطة ، مخفية أبعادها العميقة . يجبرنا الشاعر فى بساطة أنه رأى الأخضر يغزو الجبل ويناوشه ، فإذا حياة كاملة تناوش الموت ؛ وهامو يجبرنا بأن الأطفال عندما نظروا إلى وطنهم أصابهم الفزع ؛ فهنا طفولة تخاف وطنها وتغترب عنه :

قصيدة « إغواء » - ( ص ٥٣ )

رأيت الأخضر يغلب الجبل

وينغويه .

وتقول قصيدة « الحربطة » - ( ص ٩٥ )

ينظر الأطفال إلى الوطن العربى

فيهلمون .

وقصائد الومضة كثيرة فى الديوان ، وقد تم توزيعها بين القصائد على نحو أكسب المجموع الشعري تنوعاً وتكاملاً . وفى داخل هذا التقسيم كذلك توزعت خمس قصائد أخرى سميت بالمحاولات ؛ وكلها - منذ المحاولة الأولى حتى الخامسة - تعبر عن مكابدة الشاعر عملية الكتابة ذاتها ، ومماناته السطح الأبيض للورقة . يقول فى المحاولة الخامسة ( ص ٨٦ ) :

الورقة البيضاء

سيدة الكلام

وعيدة القراءة

بيضاء بعد الكتابة

وتظل بيضاء .

والتساوية الأطوال ، فى حين تتسق القصيدة الومضة تلك مع روح التكثيف والمفاجأة والدهشة ، التى تتسم بها الحداثة الشعرية . وتسلك قصيدة الومضة عند قاسم حداد خمسة مسالك :

١ - التكرار . ٢ - التضاد . ٣ - التساؤل . ٤ - المونولوج القصير أو المناجاة الذاتية قصيرة المدى . ٥ - الصيغة الإخبارية .

والأسلوب الأول ( التكرار ) يتضمن معنى الإلحاح والتثبيت ؛ منها هى ذى النبوة تتكرر ، والتاريخ يطرح قانونه ؛ والشاعر بإزاء كل الإحباطات يمتلك ما يحتفى به ، ويدفعه إلى الاستمرار :

يقول فى قصيدة « المسيح الثان بعد الميلاد » ( ص ٣ )

● أيضاً

ساموت أيضاً .

● أما قصيدة « تاريخ » - ( ص ٢٩ ) فتقول :

الذين كانوا

كانوا .

● وقصيدة « ولوج » - ( ص ٧١ ) تقول :

أملك الآن أن أحتفى بالكتابة

أملك الآن أن أحتفى .

والأسلوب الثانى فى قصيدة الومضة هو التضاد ، بما يشيعه من مفارقات وسخرية ؛ فالضحك والموت سيان ؛ وهام أولاء المفرغون سوى من القوالب يشعلون معاركهم المزيفة ، إلخ :

تقول قصيدة « الفرح الأول » - ( ص ٦٣ ) :

ضحك

لأنه مات

وتقول قصيدة « لغة » - ( ص ٧٦ ) :

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

يستبسلون .

أما التساؤل بوصفه أسلوباً ثالثاً فهو وسيلة تدفع بالمتلقى إلى الاشتراك فى القصيدة ، وإعادة التفكير بإزاء ما يحيط بنا من إجابات جاهزة مستفزة . والشاعر يتساءل عن موضع تقدمه فى هذه الأرض الرجراجرة التى لا تمنحه شبراً ؛ فهى مغلفة فى وجهه مثل إهة الحب التى رفضت أن تمنح الشاعر البابل القديم خصوصيتها . وكذلك يتساءل الشاعر فى قصيدته التى هى أنبل ما يملكه فى مواجهة واقع مغلق .

تقول قصيدة « تكوين » - ( ص ٨٤ ) .

رجراجرة هذه الأرض

أين أضع قدمي ؟

وقصيدة « قصيدة » - ( ص ٩٣ ) ( ص ٩٣ )

من يقدر أن ينازل

قصيدة لا تنهزم ؟

وجودهم ، فالشاعر الذي يضيف إلى مسيرة الإبداع هو الذي يستطيع أن يتعلم من كل ما هو مضيء في تراثه ، ويستطيع في الوقت نفسه أن يجاوز سلبياته ومعطياته ، التي أدت دورها ، ولم تعد قادرة على أن تتوهج مرة أخرى .

ونحننا الشاعرين على عبد الله خليفة وقاسم حداد ، قد حققنا تلك المعادلة في اقتدار حقيقي ، الأولى تعالج غنائية القصيدة العربية بإثرائها من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ، والثانية تطرح مشروعا شعريا يختلف جذريا عن النمط الشعري التقليدي ، دون أن تتخلل عن التراث ، وعن روح البحث الدائم عن أواصر الصلة مع ما ينبغي أن يستمر ، وأن يسهم في السعي نحو خلق رؤية شعرية عربية جديدة .

إن التحدي الذي تخوضه التجربة الشعرية في البحرين ليعتاق مع التجربة الشعرية العربية كلها ، في توجهاتها الرئيسية على الأقل ، من حيث إن الواقع الاجتماعي الذي يتغير باتساع وسرعة إيقاع سفيرز حاجات إنسانية مطردة النمو .

وفي الوقت الذي تطرح فيه مشاريع فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات ، ينبغي أن يبادر المبدعون والشعراء إلى طرح مشاريعهم الشعرية الجديدة ، تلك المشاريع التي أعادت النظر بقوة إلى خصوصية الفن الشعري في إطار علاقته بالواقع الاجتماعي الذي أفرزه ، والذي دفع به إلى طريق التفاعل والإضافة .

كما أن التطور الصحيح يفرض على المبدعين أن ينتهوا إلى الماضي ، وأن يوجهوه ، لا أن يسمحوا له بأن ينفى خصوصية

#### المصادر

##### أولاً : دواوين الشعر :

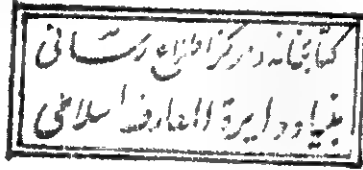
- ١ - ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » - على عبد الله خليفة ، دار الفهد ، البحرين سبتمبر ١٩٧٧ .
- ٢ - ديوان « شظايا » - قاسم حداد ، دار الفارابي - بيروت ١٩٨٣ .
- ٣ - دواوين قاسم حداد الأولى : « البشارة » ١٩٧٠ ، « خروج رأس الحسين من المدن الخائنة » ١٩٧٢ ، « الدم الثاني » ١٩٧٥ ، « قلب الحب » ١٩٨٠ ، « القيامة » ١٩٨٠ ، « انتهاءات » ١٩٨٢ .

##### ثانياً : الدراسات الخاصة بالشعر البحريني :

- ١ - ما قالته النخلة للبحر - دراسة عن الشعر المعاصر في البحرين - علوي الهاشمي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨١ .
- ٢ - القصة القصيرة في الخليج العربي ، إبراهيم عبد الله علوم ، ( ٤٧ ) منشورات مركز دراسات الخليج العربي ، البصرة ، العراق ١٩٨١ .
- ٣ - نحو رؤية جديدة لتاريخ الثقافة في البحرين - مقالة - على عبد الله خليفة ، جريدة الأضواء البحرينية ١٨ فبراير ١٩٨٤ .

## نماذج للمرأة

### في الفعل الشعري المعاصر



عبد الله الغذامي

حننت إلى رباً ونفسك بأعدت مزارك من رباً وشعباكما معا

رويت لعدد من الشعراء ، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعري فيها مع مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوحد بينهم الجنس الشعري الذي شهروا به . ولن نعجب اليوم من تجانس الأداء الشعري في القصائد الحديثة إذ إن جنسها الشعري الواحد يدفعها نحو حس فني يتمثل مع بعضها لأنها ( لغة فنية قائمة فوق الخصوصيات ) ، كما يقول بروكلمان مع تغيير كلمة لهجات إلى خصوصيات . وفي الشعر العامي نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد يكون نوعاً واحداً ، ما بين النبطي في نجد والخليج والحميري في الحجاز واليمن ، على الرغم من اختلاف اللهجات المحلية . وهذا برهان يؤكد ما نقوله عن جماعية لغة الشعر ، ومن ثم كونها العلامة على أصحابها فيها يصرحون به وفيها يسلطون . ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أنهم ( يقولون مالا يفعلون )<sup>(١)</sup> . وكان في ذلك إشارة إلى أن شعرهم ليس دليلاً عليهم بأنفسهم بما هم أفراد ، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختص بالشعور أو بالفرد وإنما هو يشمل اللا شعور وينم عن الجماعة فهو ليس ( فعلاً ) للفرد ولكنه - فحسب - قول للفرد ؛ ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل ، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم ، أما ما فيه من فعل فهو ناتج عن موروثهم الجمعي ومتجه إلى جماعتهم صاحبة ذلك اللسان .

ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سير جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية ( والشعرية خاصة ) ، وإذا ما قمنا بشرح نماذج من عطاياهم الشعرية فإننا سنكشف بذلك جوانب من المحركات الخفية لمشاعرهم ، وهي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة ، لكنها تبرز في لغة الشعر ، لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغي خصوصيته ، وترقى به إلى جماعية شاملة توحيده مع الآخرين وتجعله ناطقاً باسمهم ، يقول عنهم مثلاً يقول لهم . وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل ؛ ومن هنا فالشعراء ( يقولون

١ - يؤكد بروكلمان<sup>(١)</sup> جماعية اللغة الشعرية في الجاهلية من حيث إنها لغة تسمو فوق كل اللهجات في حين أنها تتغذى من جميع اللهجات ، وينقل عن سوير بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنية ( توجد أيضاً عند شعوب أقل مرتبة في الثقافة ) . وبروكلمان يقول كلامه هذا في صدد تفنيد رأى من يتوهم أن يكون الرواة والأدباء قد اخترعوا الشعر الجاهلي ، بحجة أن ذلك الشعر جاء خلوا من تنوع اللهجات ، وأنه ذو مستوى فني يفارق لتعدد اللهجات ، وهذا وهم يردده بروكلمان بمقولته هذه عن جماعية اللغة الشعرية ، وتساميها عن لغة ( الاستعمال العام ) على نحو ينتج عنه لغة فنية راقية يتوحد في التفاعل معها الشعراء كافة مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية ، وهم بذلك يجاوزون حدود القبيلة والمتجمع ليسوا لغة قومية واحدة من خلال القصيدة . والذي يعنيها - هنا - من هذه المسألة هو ما يفضي إليه مفهوم جماعية اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقية ( والوحيدة أيضاً ) على الجنس الجمعي لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع هذه اللغة . أي أن لغة الشعر بعد تسميها على الخصوصيات الموقفة والجغرافية قد أصبحت أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها ، لا من حيث هم أفراد ، ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضاري محسوس وآخر غير محسوس ، ومن هنا فإن الشعر هو نجل للأشعور الجمعي بمقدار ما هو تجسيد لعالم الإنسان الشعوري ، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين للأشعور والشعور ، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل ( الجماعية ) وتكون سمة للشعر بما إنه لغة التماسي والتوحد . وإن ما هو ملموس من قيام كل جنس شعري على مستوى فني واحد يجمع بين كافة شعراء ذلك الجنس هو دليل حاسم على ما نذهب إليه من جماعية لغة الشعر في مقابل خصوصيتها ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها ما لمسه بروكلمان من توحد لغة الشعر الجاهلي ، ومنها ما تراه من تقارب لغة الشعر العذري حتى إن قصيدة مثل قصيدة<sup>(٢)</sup> :



هذه هي الدلالات الصريحة للمثلين ولن نفغل عن دلالات أخرى أبعد غوراً من تلك ، وهي أن هذين المثلين مازالا حييين حل السنة الناس حتى يومنا هذا . وأحدهما هو من أمثال قبيلة هذيل : وهي قبيلة حفظت مكانها منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم ، وهو الموقع القائم ما بين خطي عرض ٢٠° و ٢٥° شمالاً<sup>(١)</sup> ، في الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف على تخوم ذي المجاز ووادي نعمان ونخلة ، غير بعيد عن سوق عكاظ<sup>(٢)</sup> . فهي قبيلة لازمت مكانها ، وملازمة المكان علامة على ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالموثوث . ومن هنا تأتي أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذي يمد تقليد ( الوأد ) من الجاهلية إلى اليوم ، ليس من باب الفعل الممارس ولكن من وجهة الإحساس المخبوء .

وما الأمثال إلا علامة على ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة . وتردّد المثل على الألسنة دليل على هذه الرغبة التي تخجل من الظهور المعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفرض بمكنوتها ، وإن بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين ( يقولون ما لا يفعلون ) . والمثل لذلك صورة للحس الجماعي ، ويكفي أنه قول بلا مؤلف ، وإنما مؤلفه قائلوه مثلاً أنهم هم مخلدوه ، لما فيه من تحقيق لرغباتهم المكبوتة ، مما يجعل الوأد موقفاً للرجل من المرأة على أنها حورة لا يسترها إلا الزوج الذي يسماه المثل ( ستر ) ، وإلا فليس لها إلا القبر .

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهل القديم من المرأة التي نظرت إليها الجاهليون ( نظروهم إلى الشيطان ) ووصفوها بالكيد ( وعدت المرأة كاحية في المكر ) وسخروا من عقلها ، ولهذا قالوا ( إن من الحق الأخذ برأى المرأة . فكانوا إذا أرادوا ضرب المثل بضعف رأى وخطئه قالوا عنه : « رأى النساء » و « رأى نساء » وقالوا : شاوروهن وخالفوهن<sup>(٣)</sup> .

ومن الأشياء الدالة ماورد عن المرأة من كنهات أوردها جنود على منها : العتبة والنعل والقارورة والبيت والدمية والنخل والقيد والريحانة والقوصرة والشاة والتمجة .

وهذه الكنى تنم عن صفات منها الإنجاب والعطاء ، مثل الشاة والتمجة والقوصرة ( بمعنى وهاء التمر ، وكناسية عن المرأة - القاموس ) .

ومنها المتعة مثل الدمية والريحانة . ومنها الوطء مثل العتبة والنعل . ومنها سهولة الكسر مثل القارورة . ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة ( بمعنى المنفعة في بيت لا تتركه للمعل ) . ومنها القيد مثل القيد والنخل ( بالضم بمعنى واحد الأخلاق ، ومنه قيل للمرأة السيفة الخلق لخل قيل<sup>(٤)</sup> ) .

وهذه صفات تحدد المرأة على أنها ( شيء ) يستخدمه الرجل ، إما للإنجاب أو للمتعة أو للحفظ . ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف ، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة ، ولذا قال أبو النجم العجلي<sup>(٥)</sup> :

إن وكل شاعر من البشر  
شيطانه أنثى وشيطان ذكر  
فاخراً بالذكر ، متعالياً ، بها في مقابل ضعة الأنوثة وصغارها مما يفضي بها إلى الاستتار كما يقول في الشطر التالي لذلك :

ما لا يفعلون ) . وسوف نسعى في هذا البحث إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعري ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هي في حقيقتها تمهيلات للتصور الباطن لدى أصحاب هذا الموروث الشعري . وقبل الخوض في ذلك سنتف قليلاً عند لوحة المرأة في الموروث العربي .

## ٢ - صورة المرأة في الذهن العربي

### ٢ - ١ صورة الموت

من الأمثال الحية في الجزيرة العربية مثل يقول : ( البنت مالهـا إلا الستر أو القبر ) والمراد بالستر الزوج . . . ويشرح عبد الكريم الجوهيمان هذا المثل بقوله ( إن البنت لأبد لها من أحد أمرين إما أن تزوجها وتسترها وتستر نفسها . . وإما أن تدفنها وهي حية في التراب . وبهذا ستر حورها الستر الأبدى<sup>(٦)</sup> ) . ويتجاسر هذا المثل مع آخر مطابق له يقول : ( البنت للجزوز ولأ للقوز ) ومعنى هذا أن البنت للزوج أو لكثير الرمال . وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هذيل<sup>(٧)</sup> .

وهذان المثلان يكشفان المكنون النفسي عند الرجل عن المرأة ومقابلة المثلين مع بعضها توضح ذلك :

البنت البنت	للجزوز مالها إلا الستر	ولأ أو	للقوز القبر
----------------	---------------------------	-----------	----------------

وهناك المثلين الأساسيتين ثلاثة هي :

أ - البنت ، وهذا يعني أن المثل حكاية على لسان الأب أو من يقوم مقامه ، أي : ولي الأمر . ومن هنا تصبح المرأة شيئاً مملوكاً أو عهدة مصونة إلى حين هيء من يتكفل بها وهو المنصر الثاني .

ب - الزوج وهو ما عبر عنه المثل المثل بالجزوز وعبر عنه المثل النجدي بالستر ، وتعبير الستر هنا يدل بوضوح على أن المرأة حورة راءنة ، وتظل كذلك حتى يأتيتها الزوج ليغطي هذه الحورة ، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو المنصر الثالث .

ج - القوز وهو على حسب القاموس المحيط : المستدير من الرمل والكثيب المشرف (= العالي ) ، وله صفات تجعله ذا علاقة شبيهة مع المرأة ، منها ما ذكره لسان العرب من أن ( القوز من الرمل : صغير مستدير تشبه به أرداف النساء ) ومنه قول الشاعر :

وردها كالقوز بين القوزين<sup>(٨)</sup> .

وله سمات جمالية لأنه ( منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال ، وهو بنت نباتاً كثيراً<sup>(٩)</sup> ) . فهو إذن صغير ومستدير وشبه الهلال ، مثلاً أن البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال ، فهي تشبه القوز وهو يشبهها . كما أن القوز يثبت نباتاً كثيراً والمرأة تسمو بكثرة الإنجاب ويقال لها عندئذ منجبة ومنجاب ( ولم تكن العرب تعد منجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشرف<sup>(١٠)</sup> ) .

وهكذا يصبح ( القوز ) قدراً ينتظر البنت وتشكل لها حسياً ومعنوياً ليكون قبراً لها فيحتويها ويتضمنها من داخله ، بعد أن شابهها وشابته في شكلها الخارجي ، ولن تسلم البنت من هذا المأل إلا إذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية .

## لها وآل شاعر إلا استتر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضاً من الذكورة على الأنوثة .

## ٢ - ٢ صورة الحياة :

تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب ، الذي هو صادر عن كونها ( بنتاً ) للرجل ، ولقد لاحظنا أن المثلين المذكورين كانا ينصان على ( البنت ) وليس على المرأة . أى أن مصدر الرعب الأنثوي هو من كونها بنتاً وبذا تكون موضعاً للكراهية أو للغيرة ولا يهدى روع الرجل الجاهل من ذلك إلا الواد بأن يدفنها حية بما أنها عورة لا بد أن تستر . ويبدو أن الواد لا يقتصر على البنات الصغيرات ، وإنما تمتد إمكانية حدوثه إلى ما بعد سن البلوغ على حسب دلالة المثلين المذكورين أعلاه ، حيث إنها جعلوا الواد بعد فوات فرصة الزواج ( الستر ) .

ولكن الصورة تتغير فيها لو صارت المرأة ليست ( بنتاً ) ، أى أن نوع العلاقة بين الطرفين هو حكم الرزية وضابطها ، فالمرأة التي ليست من محارم الرجل تصبح مصدراً لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حداً كبيراً من التقديس ، كأن تكون إلهة يعبدها الرجل ويدل بين يديها مثل الأصنام الثلاثة الملاة والعزى ومناة التي عبدتها قبيلة هذيل<sup>(١٤)</sup> صاحبة المثل . وقد تصل المرأة عند العرب إلى منزلة قيادة سامية كأن تكون ملكة مثل الزباء وبلقيس ، أو تكون مصدراً حياً للبهجة الإنسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحنه للرجل من حب خالده ، وممن هبلت وهزته وبشنته وليل . ولقد جسد الشاعر المثل أبو ذؤيب صورة هذه المرأة في بيت شعري بالغ الصنديق يقول فيه<sup>(١٥)</sup> :

وأصبحت أمسى في ديار كأمها  
خلاف ديار الكاهلية صور

ومن معاني ( العور ) هنا انكشاف الستر ، فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها ، وبذا تكون المرأة هي الستر للأرض . وكان أباً ذؤيب يرد للأنثى قيمتها في الحياة إذ جعلها ضرورة للأرض لتكون هذه الأرض كاملة البصر ومجلمة بالستر ، فإذا غابت المرأة تصبح الديار عوراً أى مكشوفة العورة وفاسدة وقبيحة ومشطورة النظر<sup>(١٦)</sup> . ولكن هذه الصورة لم تقو على مسح صورة الموهودة بالرغم من جمال هذه الصورة وصدقها ، وبالرغم من هذلية الشاعر الذي لم يمنح عشيرته من تورات شعار الواد من خلال مثاليها الراسخ في عرفها وفي وجدانها العام ، ولم يقو هذا البيت على قلب المعادلة من كون الأرض سترًا للمرأة إلى كون المرأة هي الستر للأرض .

وهنا نلمس صورة المرأة في ذهن الإنسان العربي ما بين الموهودة إلى المعبودة والملكة المطاعة والإنسانة واهبة النماء للأرض ، وكل ذلك نلمسه من قبيلة واحدة هي قبيلة هذيل كنموذج للتصور العربي ( القبلي ) من المرأة . ورسوخ هذه الصور مرعبن ببيات التقليد الذي ساهم رسوخ هذه القبيلة في مكانها ، وخلود الرغبة اللاشعورية في الخلاص من الأنثى ، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثها على الألسنة ، وهي تمثل هذه الرغبة المبطنة في الخلاص من البنت إما بالستر أو القبر . وبإزاء ذلك يقوم الشعر العربي ليضع من المرأة مادة للقول الشعري مما يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة ، فهي حيناً عورة

يجب سترها ، وهي حيناً القداسة والجلال والإلهام . وصورة المرأة/ العورة هي الخلفية اللاشعورية ، ولا تتكشف هذه الصورة إلا في الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال ، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الإنساني ( المعاشي ) مما يعنى أن ( الواد ) ليس ممارسة فعلية ولكنه رغبة لا شعورية فقط ، أى من جنس القول دون الفعل . ولكن المرأة تظل في ذلك كله ( شيئاً ) منفصلاً عن الرجل في كلتا الحالتين ، حالة العورة وحالة الموهودة . أو هي ( موضوع ) للرجل يتداوله إقبالاً أو عزوفاً على حسب حال علاقته مع هذا ( الشيء ) أو ( الموضوع ) . ولسوف نسمى هذه الدراسة إلى سبر ثلاثة نماذج شعرية معاصرة نرى فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه المحطة الذهنية عنها . ولكن قبل الشروع في ذلك لا بد لي أن أشير إلى أن ما تم عرضه هنا من صورة المرأة ليس أمراً خاصاً بالعرب دون سائر الأمم ، ولقد أشار جواد علي<sup>(١٧)</sup> إلى هذه المسألة ، كما أن هذا الأمر فيها يبدو قد ظل مستقحلاً في التفكير البشري حتى لدى النساء أنفسهن . ولقد نشر أخيراً أن النساء في الصين والهند وكوريا يسارعن إلى إجهاض أطفالهن إذا علمن أن ما في بطونهن إنثى ، وهذه هي الموهودة في القرن العشرين<sup>(١٨)</sup> ، وكان التاريخ يكرر نفسه ، حيث نجد الهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة كما تعبد المرأة ، وفي الوقت نفسه تقوم بوأدها - وكان المرأة مازالت موضوعاً أبدياً للنظر . ولذا فإن سبر التصور الشعري من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية/ الإنسانية للنص نفسه وللنموذج معه ، ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطي ، فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا ، والثاني نص روماني يحمل مفارقة جذرية من سالفه ، أما الثالث فهو نص حديث ( حديثي ) يفتح أفقا جديداً لنفسه ولما يفيض إليه من دلالات . وسنعرض لذلك كله في الفقرات التالية .

## ٣ - نماذج المرأة في الفعل الشعري

## ٣ - ١ المرأة/ الموت

بأن الموت ، في قصيدة ( قولاً لذات اللمى ) لحسين سرحان ، ليكون محور الفعل الشعري ، من حيث إنه حدث جوهري تخففت عنه القصيدة ، ولتقرأ أبيات الموت<sup>(١٩)</sup> :

ما كان أحلاك لو لم ينظمس أثر  
منك الغداة ولو لم ينطق بمصر  
سكنت في الضرب بينا ما نكل له  
عري ولا يستنزي فجه مصطر  
لقد سبقت فهلا يستريح ثرى  
وهل يكفكف من فلوله حجر

في هذه الأبيات تسكن ( ذات اللمى ) في ( التراب ) وتجعل ذلك بيتاً لها ، وينص الشاعر هنا على كلمة ( سكنت ) وكلمة ( بيت ) ، وفي ذلك تجسيد لحادثة ( الواد ) من حيث إن الواد هو دفن الفتاة حية . وعبارات ( سكنت ) و ( بيت ) تقتضى حياة الفاعل ، فكان ذات اللمى قد لانت مصيرها موهودة ، وتحولت من السكنى فوق الأرض إلى السكنى داخلها حيث احتواها التراب الذي هو معادل

مناداتها مباشرة : ( يا ذات عينين ... إلخ ) ، ثم حاول الدخول معها في مساواة تحمل الملازمة :

ماذا يسرك من غدن على رمق  
شلو تبلى منه الناب والظفر

وهذه كلها محاولات استحياء واستنطاق للصامت المطرق ، حاولها الشاعر لإحضار محبته إلى النص ، ولكن تركيب القصيدة الأساسي لا يسمح للشاعر بهذا المبتغى ، بل يبادره صوتيم القصيدة في الأبيات ١٨/١٧/١٦ ليوقف نداءه ، ويكسر خطاب الحضور بخطاب الموت والغياب ، ويقف الزمن عند ( الغداة ) ليطمس آخر أمل للحضور :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر  
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

ينطمس الأثر وينطبق البصر ، فتكون الأرض العوراء ، الأرض البباب التي مر بها أبو ذؤيب الهذلي بعد رحيل صاحبه - كما ذكرنا أعلاه - ومر بها حسين سرحان الآن سائراً إثر سلفه ما دامت المرأة في حال ( الغياب ) ، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل ، تسكن التراب ( القوز ) ولا تقوى على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة مما جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة : قولاً لذات اللمي .

ومع السمات الثلاث هذه نجد سمة رابعة لامرأة هذه النص : وهي ما نستنبطه من قوله : ذات اللمي / وذات عينين / وذات خدين . وهي الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا . ونلاحظ في هذا الوصف أن استخدام كلمة ( ذات ) يدخل المرأة في عالم الإبهام ، لأن هذه الإشارة من المهمات التي تقع على كل شيء من حيوان أو نبات أو جاد ، كما أنها لا تدل على شيء معين مفصل مستقل إلا بأمر خارج عن لفظها<sup>(٢٥)</sup> . هذه صفة ( ذات ) . وإذا ما اغفلت لتعنى ( صاحب ) فإنها تظل حاملة لصفة الإبهام فيها لأنها لا تدل إلا بإضافتها ، ومن هنا فإن الفعل الدلالي هو للمضاف إليه . وبذا فإن إصرار الشاعر على استخدام كلمة ( ذات ) في وصفه لفتاته جعل هذه الفتاة حالة حل صفاتها بما يعنى طمس الموصوف وإحلال الصفات محلها . والمرأة هنا ليست بجوهرها الإنسان ولكنها بما تملكه من صفات حسية في الشفة والعين والخدين ، فهي ( ذات ) اللمي و ( ذات ) عينين سوداوين و ( ذات ) خدين . ولا شيء سوى ذلك . وقد نسأل - هنا - ماذا لو أنها لم تكن بذات شيء من هذه الصفات الثلاث ؟ هل ستظل امرأة يتاجبها الشاعر ويبحث إليها القول بعد أن سكنت التراب ؟

إن هذا معناه الغياب الكامل للمرأة المعنى ، ولهذا فإن الموت صار فعلاً قوياً ، تركزت حوله القصيدة وأمكنته من إسكات خطاب الحضور ونداء المناجاة .

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها حيث نجد المرأة فيه مومودة وغائبة عن الخطاب مثلما أنها غائبة في جوهرها المعنوي ، ويقتصر حضورها على الوجه الحسى فقط . وهذه كلها دلالات تولد داخل النص من خلال خطاب شعري تمطى ، تتجلى تمطية ذات التفاعل العربي العريق من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التثنية : قولاً لذات اللمي .

( القوز ) في المثل الشعبي . ومن هنا فإن الشاعر لا يجد بداً من أن ينحول هو إلى ( تراب ) حيث يصف نفسه بأنه ( ثرى ) ويتمنى الاستراحة بأن يلحق بذات اللمي لكي يكفك الحجر من غلوائه .

هذه هي الصورة الأولى في القصيدة ، وهي أساس التكوين الشعري لهذا النص ، أي أنها ( الصوتيم )<sup>(٢٦)</sup> الذي هو بمثابة النواة الجوهرية التي من أجلها نشأت القصيدة ، ومن خلالها تفرعت بقية لروحان هذه القصيدة وتولدت . والأبيات الثلاثة هذه جاءت في منتصف القصيدة ، فهي على الأرقام ١٨/١٧/١٦ ، ومجموع الأبيات هو (٣٤) بيتاً موزعة على خمسة مقاطع ، وجاءت هذه الأبيات في المقطع الثالث ، فهي إذن في قلب النص مثلما أنها نسواته وصوتيمه<sup>(٢٧)</sup> . وهذا يجعل الموت ، مأخوذاً على صورة ( الواد ) ، أساساً في التكوين الشعري لهذا النص ، وهذه أولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان في قصيدته هذه .

أما السمة الثانية فتأتى من الشكل المرسوم للمرأة وهي :

- ١ - قولاً لذات اللمي هل جاءها خبر  
فإن صاحبها أودى به السفر
- ٨ - يا ذات عينين سوداوين شابهها  
سحر لكاد بما قد شاب ينسحر
- ٩ - وذات خدين ما احتاجا على قبل  
إلا ورقاً رفيفاً كله سمر

والشاعر هنا يشخص فتاته من خلال شفتها وعينيها وخديها ، ويكتفى بهذه الأعضاء في توصيفها مجازياً بذلك النمط الغزلي الذي رُسِّخه المصري القهرواني في ( ياليل الصب )<sup>(٢٨)</sup> ، حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والحد والشفة .

وفي هذه الصفات تطفئ السمرة من خلال وصف العينين بالسواد ، ومن خلال اللمي التي تعنى السمرة في الشفة . ويقف النص عند حدود الوجه فقط ، ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقبيل الخدين كما في البيت رقم (١٠) فنحن إذن أمام نص يكتفى بالحب دون ممارسة العشق<sup>(٢٩)</sup> . ( كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم أنهم قل ما ولعوا بالعشق ، وإنما هم أهل تعلق بالحب على نسقه العذري ) ولا كانت الجاهلية الجاهلاء في كفرهم لا يرجون ثواباً ولا يخافون عقاباً ، وكانوا يصونون العشق عن الجماع<sup>(٣٠)</sup> .

أما السمة الثالثة عن المرأة في هذا النموذج فهي صفة ( الغياب ) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة في هذه القصيدة بدءاً من جملة ( قولاً لذات اللمي ) والذي يقتضى غياب هذه المرأة ، ومن ثم احتاج الشاعر إلى أن يبلننها الرسالة عبر وساطة : قولاً ، مع استخدام ضمير الغائب : صاحبها .

وقد يكون الشاعر حاول أن يوهم نفسه بحضور صاحبه فاستعمل ضمير المخاطب في البيت السادس :

( كذاك صاحبك المرموق كان له  
عيش فطال على أحبابه ضرر )

إلا أن هذا لم يفعل شيئاً لاستحضار الحبيبة ، ولذا لجأ الشاعر إلى

مثلاً أنها تستند على التثنية . ويصاحب التكرار المعنى ويتداخل معه تكرار معنوي/دلالى يقوم على التحويل المتبادل ما بين الاسم والفعل مثل :

البيت رقم ٩	سحر/يشحر
البيت رقم ١٤	اختار/الخبر
البيت رقم ٢٩	ذكرت/الذكر
	أو المفرد والجمع مثل :

البيت رقم ٢٦	الرداء/أزر
	أو الماضى والمضارع مثل :

البيت رقم ٣٤	هضرت/ينصمر
--------------	------------

وهذه كلها خصوصيات أسلوبية نتجت عن جملة ( قولاً لذات اللى ) ، بما لحمله هذه الجملة من خصوصية الإطلاق والتكرار ، ومن هنا صارت جل القصيدة تتحرك بأن تطلق قبود الاسم فتحوّله إلى فعل وتنمش فيه ( الحركة ) ، مثلاً تحول المفرد إلى جمع ، حيث يتوحد الخطاب ويطلق كما توحد وأطلق في جملة قولاً الشامل للمفرد والجمع . وبما أن ( قولاً ) هي فعل أمر ينتج بالضرورة نحو المستقبل ، فإن كل فعل ماضى في النص يتحول إلى مضارع مثل :

هَضَرْتُ/ينصمر في قوله :

٣٤ - والجو أصبح لدنا ناعماً هَضَرْتُ  
أعطافه ، مثل غصن البان ينصمر

وهذا هو البيت الخاتمة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحول الفعل من الماضى إلى الديمومة . وهذا كله يتم بفعل سحرى من جملة قولاً لذات اللى ، التى أحدثت هذه التحويلات الأسلوبية داخل النص من باب ( الإيجار الركنى ) الذى يحدث أسلوبياً بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداها وتحويله<sup>(٢٨)</sup> .

وحيث إن جملة ( قولاً لذات اللى ) هي جملة عربية خالصة العربية في أسلوب صياغتها فإن صيغة النص بأكملها صارت خالصة أيضاً في هريتها ، نلاحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيباتها . وفى معجمها نجد كلمات مثل اللى/تبذح/اللاواء/أرطشه/يتظن/أخدن .

وكما أن جملة ( قولاً لذات اللى ) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضاً ذات دلالة عربية خالصة ، من حيث إن صفة الشفة عربياً دائماً هي صفة السمرة فهي دائماً لمياء لكى تكون جملة وذات حولة شعرية<sup>(٢٩)</sup> .

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان ، الذى يدرك من قرأ شعره أنه إنسان يعيش سنى هذا العصر دون زمنها ؛ إذ إن زمانه مازال زمناً عربياً صحراوياً خالصاً وليس له من ( المدينة ) إلا المسكن ، هل حين أن فؤاده يرف في غمام العرب ، كأنما تتحقق فيه مقولة ستندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس ( الأدب الذى كان يقدم أكبر منعة ممكنة إلى أسلافهم

وهذه صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل . قفا نيك ، ولا تلومان ، وخليلى ، وصاحي ، وهو أسلوب الخطاب الأدبى الذى ساد في الشعر العربى خاصة في مطالع القصائد ، مثلاً أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى ( ألقيا في جهنم كل كفار عنيد - ق ٢٥ ) .

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعنى مخاطبة المخفى ، وإنما هو خطاب أدبى مطلق . فالعرب ( تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان . . . ومنه قول الشاعر :

لئن تزجراى بما ابن هفان أنزجر .  
وإن تدعنا أحمر هرضاً نمنا<sup>(٣٠)</sup> .

كما أن ذلك يقتضى تكرار حدوث الفعل . فآلقيا تعنى هذا التكرار ، ( كأنه قال ألقى ألقى فثنى الضمير ليدل على تكرير الفعل وهذا لشدة ارتباط الفاعل بالفعل حتى إذا كرر أحدهما فكان الثانى كمر<sup>(٣١)</sup> .

ومن هنا تكون جملة : قولاً لذات اللى خطاباً مطلقاً وشاملاً ، مثلاً أنها تعنى تكرار حدوث الفعل : قلّ قلّ ، مع القائل نفسه ومع خبره من مستقبل النص .

ومن مظاهر الشمولية والإطلاق أن كلمة ( اللى ) ثلاثة النطق حيث يجوز ضم اللام وفتحها وكسرها مما يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلاً شملت التثنية كافة أنواع الخطابات .

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيمنت على النص منها تعدد التثنيات فيه ، مثل عيني/سوداوين/أخدين/أهتاجا/وفا/راحتي/هاما .

ومع التثنيات المعينة تأتى خاصية التكرار المعنى أيضاً في مثل قوله :

- ٣ - ومله الضجر المات وهل أحد  
يقوى على أمره إن مله الضجر
- ٢٧ - وراء تسمين جيلاً أفردت مصر  
لئن مضت في هباء أئامت مصر
- ٣٠ - أيام نلهو كان الدهر آمنا  
ولا نرى حذراً لو أمكن الحذر
- ٣١ - صافر الحلد لا تقوى على قدر  
لكيف ينسخ من أحلامنا القدر
- ٣٢ - إذا قضينا على حكم الهوى وطرا  
هذباً نحمد في أصفابه وطرا
- ٣٣ - الماء والزهر هاماً في بشاشتنا  
فحيثما نتلاقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا أن التكرار تلاحق بإفراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تعاقبت الأبيات ذوات الأرقام ٣٠/٣١/٣٢/٣٣ في تركيب فنى يعتمد على التكرار . ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار ( الماء والزهر - الماء والزهر ) . وهذا هو بيت ما قبل الختام ، فكانه الإفضاء الأخير إلى أزمة النص التى تستند على التكرار

هنا بعد أن ترك دليلاً يدل على وجوده ؛ فهو إذن حضور غائب أو غياب حاضر ، مما يحقق درجة ( الاستواء ) والتعادل بين قطبي الحضور والغياب ، مثلما تعادل كون القصيدة في عنوانها ، حيث تولدت في ليل استوائى ، وكأن حدودها في الليل براحة في إسدال ستر الاختفاء على نفسها ؛ ومن هنا توارى الرحم الذى تمخض عنه مطلع القصيدة .

ومن خلال هذا الحضور الغائب أو الغياب المحاضر ثاب جلة ( فقولى إنه القمر ) على أنها خطاب مباشر من الرجل إلى المرأة ، وهذا يجعل مفارقة للقصيدة السابقة التى قامت على غير المباشرة ( قولاً لذات اللمى ) . وللمفارقة هنا وجوه كثيرة ، منها أن القصصى يخاطب المرأة ذاتها كإنسانة مفردة ، على حين يخاطب نفسه لأن الإطلاق المتمثل في الثنية يلغى تحديد المخاطب ويجعله نكرة أو غير موجود - كما رأينا أعلاه - . وهو حين يخاطب المطلق فإنه يخاطب المذكر لأن الأنثى غائبة بل هي ممتة كما وضعنا . فالحضور عنده ذكورى ، على عكس القصصى الذى ثاب جملته مرتكزة على حضور المرأة في مقابل غياب الرجل الذى تمت الإحالة إليه عبر ضمير الغائب ( إنه القمر ) .

كما أن جملة القصصى كاملة الدلالة لأنها جملة تامة ، أما جملة سرحان فإنها ناقصة ، وهي حالة في معناها على ما بعدها ، مما يجعل المرأة فيها ناقصة مثلما هي غائبة ، ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال إعفاء ذاتها وحلول الصفات على الذات .

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصصى على أنها حضور ومباشرة . وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان ، ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تقف مجردة ، أى أنها غير مقرونة بالفعل وهذا ما نلاحظه على القصيدة التى ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وحياتها ، ولذا تكررت مناداة الشاعر لها بأن تكسر صمتها وحاول ذلك تسع مرات من خلال ترداد جملة فقولى : فقولى / فقولى ... إلخ .

ولهذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق . ويستولى هذا الحس عند الشاعر فيعلن ذلك في القصيدة نفسها :

قصيدى غير الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من أجل النداء للمرأة بأن تنطق :

... فقولى إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب ، لأنه يعود بنفسه المرأة من محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين :

أنا ١٩ لا تسألنى عنى

... ..

أنا ١٩ لا تسألنى عنى

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال :

وحسبك هذه الأنعام والأنعام

والأحلام لا تبقى ولا تدر

ومادامت هذه لا تبقى جواباً ولا تدر سؤالاً فهذا حسبها . والرجل

الأول (٣٠) ، ولقد أشار حمد الجاسر إلى هذه السمة العربية الصحراوية في شعر سرحان ، وأشار إلى أن ذلك طبع تلقائى لدى الشاعر لا تصنع فيه ، وذلك لعلاقة بداوته وكثافة علاقته بالنص الشعري العربى القديم الذى وعاه الشاعر ( مشافهة لا دراسة ولا التقاط ) كما يقول الجاسر (٣١) . مثلما أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأدبيات الشعبية من خلال كتابته الشعر النبطى وانتمائه إلى إحدى أكبر القبائل القائمة اليوم ( قبيلة عتيبة = هوازن ) . وبذلك يكون مصدر إلهامه الشعري صريق الجدور بدءاً من العرب الأوائل إلى الأواخر ، وما خزنوه من موروث تحمل بعضه هنا فيها ذكرناه من أمثال شعبية حفظت ( تقليد ) الواد ورسخته . ومن هنا فإن القصيدة تمجد نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربى القديم ، وذلك من خلال عربية القصيدة دلالية وأسلوبياً ومعجمياً ، مما يجعل هذا النموذج نمطاً متميزاً من حيث رسوخه في العرف الأدبى وتسريبه التلقائى عبر النصوص ، كما شاهدنا في هذا النص .

### ٣ - ٢ المرأة/ الحياة

يقول شل إن ( الشعر أغنية يسأل بها الشاعر وحدته ) (٣٢) . ويبدو أن الشاعر هازى القصصى يتفق مع شل في هذا المنحى . هذا ما نقوله أذكاه من الشعر (٣٣) . وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية ( أغنية في ليل استوائى ) (٣٤) . وهي قصيدة تتصاعد نصياً بما أنها أغنية تحدث في الظلمة ( الليل ) وفى خط الاعتدال والتعادل الكونى ( الاستواء ) . وتشرع القصيدة بالتوتر ويهيج الانفعال من أول بيت فيها حين تنفجر من الوهلة الأولى :

... فقولى إنه القمر !

وتتكرر هذه الجملة ست مرات ، حيث فتحت القصيدة بداية ومطلماً ، وممرت عبرها خاتمة خمسة مقاطع منها ، لتنتهى بها ختاماً ، فتكون أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق ( الاستواء ) ؛ خط البداية والنهاية أو خط اللابداية واللانهاية .

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جل متولدة منها ومتحولة عنها هي :

فقولى إنه الشجر

فقولى إنه الوتر

وقولى كيف أعتذر

ومن هنا فإن جملة ( قولى ) ترد تسع مرات ، بينما ترد كلمة ( القمر ) ست مرات . وهذان المنصران ( قولى والقمر ) حكما محولات القصيدة وتملجا دلاليهما . وسوف نسعى إلى تشرح هذين المنصرتين مع آخرين مهمين في هذه القصيدة - أيضاً - هما عنصر الموت والرمل ، وعنصر اللؤلؤة السمراء .

### ٣ - ٢ - ١ فقولى إنه القمر

هكذا تبدأ القصيدة بداية معلقة حيث تشمخ ( الفاء ) رابطة النص بفضاء الحدث الذى كان ، ولكننا لا نعلم ما هو ، فهي امتداد إنشائى لقول سابق أحدث هذه الجملة ، وظل ممسكاً بها من خلال حرف العطف ( ف ) : فقولى . ولكن ذلك القول المنتج لهذه الجملة يتوارى

هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلما أنه الأمر . وفي حال الأمر يتولى هو إجابة الأمر أيضاً ؛ ومن هنا يعود في ختام هذه الأبيات ليطلق أمره المتكرر : فقولاً . . . . .

ويتبعه بالجواب ( أيضاً ) : إنه القمر .

وتنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به ( فقولاً إنه القمر ) دون أن تنطق المرأة ؛ فهي إذن قد حضرت والذي تولى إحضارها هو النص ولكن النص نفسه تولى إسكاتها وحسن لها الصمت حين جعله خيراً من القصيد وحين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه :

وهل تدرين ما الكلمات ؟

زيف كاذب أشر

به تتحجب الشهوات . . .

أو يستبد البشر

فالنطق واللغة خطر لا يفوق عليه إلا الذكر ، أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ، ولا حول لها عليه وحسبها الأنسام والأنغام والأحلام التي لا تبقى ولا تذر . ومن ثم يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور ، لأن المرأة جاءت خرساء ، ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد . وهذه هي السمة الدلالية التي تحركت فيها القصيدة بدءاً من غياب السبب وحضور النتيجة في جملة المطلع ، وهذه عقدة دلالية بنبرية اتكأت عليها القصيدة ، وفي الوقت نفسه تصارعت معها ، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متعددة ، أخذت في تخرير نفسها من كونها ناعماً يلحق بجملة المطلع إلى كونها مقدمة تسبق جملة المقطع . ولقد حدث هذا في خمسة مقاطع ثالثة صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غالباً في البداية .

وكذلك سمت القصيدة إلى مواجهة عقدها من خلال تعميق الحضور ، وهو ما سنشير إليه لاحقاً ، ونكتفي الآن بأن نقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب ، وهذا هو ما يبقى في النص حالة التوتر التي تميز الفن الجيد - كما يؤكد آلن تيت<sup>(٣٥)</sup> - حينما يتراوح العمل بين التجريد والإحساس ، ويتأسس حينئذ على ( المفارقة ) بمفهومها الدال على تنامي التناظر والغموض وتقابل المتناقضات<sup>(٣٦)</sup> . ولسوف نلامس وجوها من هذه المفارقة في نصنا هذا مما ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف - وإن تداخلت معه في بعض عناصرها . وأول هذه المفارقات هو أن المرأة السالفة كانت غائبة وغير فاعلة ، أما هذه فهي ذات حضور على قدر من العمق والتكيف ، ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تنزل صامتة .

٣ - ٢ - ٢ القمر

حين يقول الأخطل واصفاً فتاته بأنها :

مهابة من اللاتى إذا هسى زينت

نظىء دجى الظلماء كالقمر البدر<sup>(٣٧)</sup>

تقف الأنثى والقمر لتضيئا الظلمة ويصبحا بديراً . وتتأسس هذه الصورة للمرأة / القمر ( البدر ) في الشعر العربي ، كما نجد عند الأخطل وعند ابن أبي ربيعة الذي يعطى المرأة نورا يضيء كما يضيء القمر :

خود نظىء ظلام البيت صورهما

كما يضيء ظلام الحنيس القمر<sup>(٣٨)</sup>

ولكن ابن أبي ربيعة لا يدع هذه الصورة دون مداخله بفارق فيها ما هو تقليد شعري جمالي ، ويحول هذه الدلالة من الأنثى إلى الرجل في بيته المشهور<sup>(٣٩)</sup> :

قلن تعرفن الفقى ؟ قلن نعم

قد عرفناه وهل يخفى القمر ؟

وفي هذا البيت يأتي القمر دالاً على الرجل من دون واسطة ، على حين جاء التشابه في البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه ، يعنى أن المرأة ( تشبه ) القمر ولكنها ليست هي القمر ، كما أن شبهها به هو في صفة ( الإضاءة ) على وجه التحديد ( والحصر ) .

أما الرجل فإنه : القمر ، لامن باب التشبيه أو تلبس بعض الصفات ولكن من باب الدلالة المطلقة . إنه القمر الذي لا يخفى ، علوا وإضاءة ، وما سوى ذلك من صفات .

وفي مواجهة هذا الموروث المتقابل يأتي غازی القصبي سافراً عن وجه خطابه لفتاته بجملة المهيمنة : فقولاً إنه القمر .

والقمر هنا هو الرجل . ولكن الأمر هنا يفترق عما هو عليه لدى عمر بن أبي ربيعة ، لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر ؛ ولذلك فإنه جاء في بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتفالية تتحقق فيها للرجل أهل غابات نرجسته حين هتف النسوة :

نعم . قد عرفناه . وهل يخفى القمر ؟

أما في قصيدة القصبي فإن ( القمر ) مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً أو عدماً . ولو قالت المرأة للقصبي إنه القمر لما حدثت القصيدة ؛ ولكنها لم تفعل ومن هنا صار الشعر ؛ وبسبب ذلك حسن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها إليه لكي لا تنطق بالكلمة ( القمر ) فتتوهم القصيدة حينئذ . فهي على النقيض من شهرزاد التي كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت ، ولذا صور الشاعر الكلمات لحبيبه بأنها : زيف كاذب أشر . وفي الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملة : فقولاً إنه القمر ، فهو يطلب منها فعلاً لا يريد أن تفعله ، وهو يمنح صفة القمر للرجل ( لنفسه مثل ابن أبي ربيعة ) ، ولكن هذه المنحة لا تتحقق لأن المرأة لم تنطق بها على خلاف فتات عمر . ونتج عن هذا أن أخذت الجملة بالتردد والتكرار مرة تلو أخرى صانعة النص من خلال تكرارها ومولدة لدلالاته المتنوعة :

فقولاً إنه القمر

أو البحر الذى ما انفك بالأمواج

والرغبات يستمر

أو الرمل الذى تلمع في حياته الدور .

لما لم تتحقق صفة ( القمر ) تحولت القصيدة إلى ( البحر ) ، ولما لم يتحقق البحر تحولت إلى ( الرمل ) .

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة : القمر والبحر والرمل / تحمل أمداء شعرية عميقة الجذور ، سأبدأ بالآخر منها وهو الرمل .

ومن تنظيمه للشئون المختلفة أنه أخذ ينظم كون المرأة ومؤطر وجودها ، فهو بحرهما ، وهو رملها ، وهو ضوؤها ، وهو الأمر لها لكي تقول وفي الوقت نفسه هو الناهي لها عن القول ، وهذا هو الاكتمال الذكوري أمام الأنثى التي يجب عليها النقص في حضرته . هذه كلها دواع توجب كون الرجل قمراً . فالرجل / القمر لابد أن يكون رجلاً كأعظم الرجال - عل حسب عبارة ابن الكلبي . وصارت صفة ( القمر ) له هو وليست للمرأة . الشاهر هنا بمعد هذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد أن تأثت على أيدي شعراء الغزل ، ومن هنا صارت جملة القمر هاجساً جوهرياً للقصيد تكرر فيها ست مرات ، مما أكد سيطرة القمر على بقية العناصر واحتواءه لها ؛ فتراجع البحر والرمل والشجر والوتر ليحل القمر محل الجميع ، ويكون هو الصوتيم الذي كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأنثى .

### ٣ - ٢ - ٣ اللؤلؤة السمراء

إذا كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلال ذكوره ، فإن المرأة قد جاءت في نص القصيدة كاملة الأنوثة ، وسيطرت من خلال أنوثتها ( وهنا أرمي إلى معنى مغاير لمعنى إنسانيتها ) ؛ فالمرأة - هنا - ليست إنساناً ولكنها أنثى فقط . وتتجلى هذه الأنوثة - أول ما تتجلى - من خلال الحضور النصوصي لها المتمثل في جملة ( أيا لؤلؤي السمراء ) ؛ وهي جملة تكرر في النص ( ثلاث ) مرات في مقابل جملة الرجل ( فقول إنه القمر ) التي وردت ( ست ) مرات ؛ أي أن للذكر مثل حظ الأنثيين ، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل : ثلاثاً من ست .

وجملة ( أيا لؤلؤي السمراء ) هي الصوتيم الحاروي لكيان المرأة في هذه القصيدة . ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا ، فهي أولاً مناداة بأداة النداء ( أيا ) أو ( فيا ) ، والنداء يقتضي بُعد المنادى وبنايه ، ويقتضي أيضاً وجوده ، ولكنه وجود شبيه بالغياب ، وهذا ما استدعى قيام النداء وتكراره . ومن الجلل أن هذا البعد قد ظل حل ما هو عليه دون اقتراب ، ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك أبداً في هذا النص .

والمرأة في هذه الجملة هي لؤلؤة سمراء ، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل ( الشاهر ) من خلال إضافتها إليه ( لؤلؤي ) ؛ فكأنها ملك خاص . ومن شأن اللؤلؤة أن تحتل ، مثلاً أن من شأنها أن تكون خرساء فلا تنطق ، ومن ثم فإن الرجل هنا تحول إلى ( شهربار ) جديد له الشأن وحده .

على أن الإحالة هنا تنطوي على أبعاد شعرية غائرة المدى في الموروث الأسطوري الشعبي حول اللؤلؤة السوداء في منطقة البحرين ، حيث عاش الشاهر مطلع حياته . وكذلك اللؤلؤة بعدها العميق في الشعر العربي ، وسنجد ذلك يمثل أسامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن ( الدرة الزهراء ) التي جعلها شهباً لفتاته وهي درة أخرجها غواص دارين ، البلدة القديمة في البحرين وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء ، كما يربطها بقصيدة القصيمي وهذا هو الذي يعنينا هنا . ولسوف أضغ جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لتبين منه علاقات المدخلة النصوصية بين الشاهرين ، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة :

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للرمل من علاقة بالمرأة حيث انه الخيار المصيري الثاني لها ؛ فهي إما للزوج ( الرجل ) أو أنها ستكون من نصيب القوز ( الرمل ) . ورأينا أن فتاة حسين سرحان لم تكن من قدر الرجل وذهبت مباشرة إلى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله ؛

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر  
منك الشداة ولو لم ينطبق بصير  
سكنت في التراب بيتاً ما تحل له  
هرى ولا ينزى فيه مصطر

وفي هذه المعادلة المصيرية بين الرجل والرمل ، تأتي فتاة القصيمي لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل ، ولكن هذا الرجل ليس هو ( السر ) كما يقول المثل الشعبي ، بل هو : القمر . إذن هناك تحول في صورة الرجل ، ومن هنا فإن البديل له لم يعد هو الرمل مباشرة بل هناك خيار جديد يطرأ على المعادلة وهو البحر المتملء بالحياة ، من خلال استعاره الأمواج والرغبات ، فإذا لم تقبل المرأة بالبحر فإنها ستغشى بنفسها حتاً إلى : الرمل ، الذي صار - هنا - خياراً ثالثاً بعد خيارين مغريين .

ولكن إعادة قراءة الأبيات سوف نجعلنا مرة أخرى إلى الرجل ، لأن الرمل هنا لا يأتي حل أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل ، بل هو ( دال ) مركزي يميل إلى الرجل وليس بديلاً له أو عنه ، وكذلك البحر والقمر فهي كلها في موضع ( الخبر ) صياغة أو حكماً ، إذ إن الرجل هو المبتدأ المحال إليه بضمير الغياب ( إنه ) . وليس له من حضور إلا من خلال الخبر الأول ( القمر ) : ( إنه القمر ) أو ما عطف عليه ( أو البحر / أو الرجل ) . فالمرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء بل هي في خيار بين ثلاث صفات : إما الرجل / القمر ؛ وإما الرجل / البحر ؛ وإما الرجل / الرمل . وكلها تتضمن صفة الاحتواء ، فالقمر يحتوي المرأة بضيائه ، والبحر بأموجه ( ورغباته ) ، والرمل بضميتها في جوفه . كما أن الرمل يصير قوفاً منعطفاً كالحلال فهو قمر من نوع ما - كما رأينا في بداية البحث . وهذا يعني أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها ، لهذا لم يكن من الضروري لها أن تنطق في هذا النص ، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهي كلها بنهاية مصيرية واحدة هي : الرجل .

وهذا الرجل يطل من فوقها عبر ( القمر ) ويتحرك من تحتها عبر ( الرمل ) ويخرج من حوايلها عبر ( البحر ) . وهكذا يتم إغلاق الأفاق على المرأة التي أصبحت ( لؤلؤة ) مكنوزة ، لا حول لها ولا طول إلا أن تنعشق الرجل الذي صار يدهام سمعها مرة تلو أخرى ؛ فقول إنه القمر .

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة ؛ فهو ( الأب ) وهو ( الثور ) ، وبه يصفون الرجال ويمسدون اكتمالهم ورجولتهم<sup>(٤٠)</sup> . وإذا ما نحتوا للقمر صنما جعلوه تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال - كما يقول ابن الكلبي في كتاب الأصنام<sup>(٤١)</sup> . ولعل هذا الحس الذكوري عن القمر هو ما جعله مذكراً عند العرب حل حين أنه مؤنث عند غيرهم - كما يذكر أحمد كمال زكي - ( فقد ظهر أنه أقدر من الشمس على تقسيم دورة الأرض إلى اثني عشرة ساعة ، وأنه أكفأ في قياس الزمن ، ومن ثم فهو لا يزال في وسعهم أن يسموا مقبلاً ثابتاً لتنظيم الشئون المختلفة )<sup>(٤٢)</sup> .

الأعشى (١٣)

القصبي

أيها لؤلؤ السمراء ...  
شراعي الموعد الخطر  
وبحري الجمر والشرر  
أيامي معاناة على الشيطان  
والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر  
... خدا  
تنادى زورقي الجرز .

كأنها درة زهراء أخرجها  
خواص دارين يخشى دومها الفرقا  
.....  
حرصاً عليها لو أن النفس طارحها  
منه الضمير لبالي اليم ، والفرقا  
في حوم بلعة آفئ له حذب  
من رامها فارقت النفس فاعتلقا

ب - ب

أنتك ..  
صحبتي الأوهام والأسقام  
والآلام والظور .  
ورائي من سنين العمر  
ما يعمها به القمر  
قرون كل ثانية  
لها التاريخ يختصر .

قد رامها حبجها مذ طر شاربه  
حتى تسمع يرجوها وقد خفقا  
تسمع بمعنى هرم وشباب وكبر سنه ،

ج - ج

لها لؤلؤ السمراء  
ما أعجب ما يأت به القدر  
أنا الأشياء مختصر  
وأنت المولد النضر  
فقل إنه القمر

من نالها نال خلداً لا انقطاع له  
وما نحن فأضحى ناهيا أنقا

د - د

أنتك صحبتي الأوهام والأسقام  
والآلام والظور ...  
شراعي الموعد الخطر  
وبحري الجمر والشرر  
وأيامي معاناة  
على الشيطان والخلجان والإنسان  
والأوزان تنتثر .

لا النفس توئسه منها فيتركها  
وقدرأي الرعب رأي العين فاحترقا  
تلك التي كلفتك النفس تأملها  
وما تعلقت إلا الحين والحرقا



أما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء ، ذلك لأنها مؤنث ( أضر ) . وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور<sup>(٤٨)</sup> . ولقد رأينا - أعلاه - أن القمر في قصيدة القصبي هو الرجل ، إذ إنه هو الموصوف بكامل الرجولة . ومن صار هذا وصفه فإنه يستبد بصفاته ويمتكرها لنفسه ، ولن يكون من حق المرأة أن تكون ( زهراء ) فتماثله في الصفة ، ولهذا أصبحت ( سمراء ) لا ( زهراء ) . وكذلك صار لها من الجمال الشعرية نصف ما للرجل . اليس هو القمر وهي اللؤلؤة ؟ هو في أحالي السماء وهي في أحماق البحار ، فكأنها أفروdit التي جاء اسمها مشتقاً من رغبة ماء البحر - حسبما يقول هسيود - وحسبها تقول الأسطورة إذ إن اسمها جاء من ( أفروس ) بمعنى ( زبد ) أو ( ثيج ) وقد ولدت من البحر<sup>(٤٩)</sup> . وعلاقة المرأة مع البحر وثيقه إذ هي علاقة أسطورية عريقة ، مثلاً أن القمر على اتصال أسطوري مع الرجل . ولهذا فإن الرجل تبدي للمرأة على أنه القمر ( أو البحر الذي ما انفك بالأمواج والرغبات يستمر ) كما يقول القصبي الذي يجمع أقطاب الأبعاد الأسطورية لاحتواء المرأة ، إما بكونه قمراً كاملاً الرجولة كأعظم ما يكون الرجال ، وهو القمر الأسطوري ، أو بكونه بحراً أسطورياً أيضاً ، حيث يستمر بالأمواج أو يزيد بالثيج ، فتخرج من زبد أفروdit أو اللؤلؤة السمراء . فإن لم يكن هذا أو ذاك فإنه سيكون ( الرمل ) الذي تلمع في حياته الدرر ، ولن يتخل في هذه عن سمته الأسطورية حيث الرمل مهوى المودودات ومقبرة الدرر التي تظل تلمع في حياته .

ونص القصبي في هذه التعمدات الدلالية يشتم دلالة الأعمى ، فهو سمها بعد أن تتحول موادها إلى نوى دلالية ، متولدة ومتحولة من داخل النص لتشك الشعر بالأسطورة ، والواقع بالحيال ، والمجرد بالخيال ، فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات ، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعمى وينسب من فوكه ليشمل ما هو أوسع منه ، مثلاً تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة ، التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه ، فصارت درة الأعمى لؤلؤة للقصبي .

أما ( خواص دارين ) فقد صار ( قمراً ) ونهض من الأعماق إلى الأعلى ، كما أن الإحالة إليه كانت بصفة الغياب عند الأعمى ، وكذا عند القصبي ، فهو ( يخشى ) والنفس توتسه ، كما أنه القمر بضمير الغائب ، ولكنه يتحول إلى ( أنت ) عند الأعمى : ( تلك التي كلفتك النفس ) ، فهو مخاطب مستقل عن الذات الشاعرة . أما عند القصبي فهو يصبح ( أنا ) أي الذات الشاعرة نفسها . وبذا تلمس سمة التوحد والتجسد الشعري عند القصبي في مقابل الانفصال عند الأعمى ، بدءاً من انفصال الدرّة وتجسد اللؤلؤة ، واستعداداً لحال الذات انفصلاً واتحاداً .

كما أن الدرّة صارت زهراء مرة واحدة لا أكثر ، على حين أن اللؤلؤة ترد وصفها بالسمراء ثلاث مرات ، وهذا ناتج عن حس الرغبة بملاحقة النهض الشعري للدلالة . فالقصيدة التي قامت على انفصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال عن بعضها كفاها وصف واحد لمطلبيها ، وهذا ما فعله الأعمى مع درته الزهراء . أما القصبي فقد جاء نصه مبنياً على تلاحم الدلالات وتجسدها ، لذا تلاحت الصفات الموحدة : إنه القمر . وبإلؤلؤة السمراء .

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق بالؤلؤة

وقبل عقد المقارنات أشير ( بشدة ) إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة ( احتذاء ) ولا هي علاقة مجازة أو استيحاء . وربما قلنا ( وقد نجم ) بأن القصبي لا يعي تجرّبة الأعمى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته . وبكل تأكيد فإن نص الأعمى كان غائباً عن ( إدراك ) القصبي ، وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثيل حالته الإبداعية ، ومن ثم تمكن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً . وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصورية ( Intertextuality ) ، حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريح ، الذي يمثل المبدأ العام فيه على أساس أن ( النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلاً أن الإشارات signs تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر : ليجسد المدلولات ، سواء وهي الكاتب ذلك أو لم يع<sup>(٥٠)</sup> .

فالنص إذن دون الشاعر ( يتسرب ) تلقائياً إلى ( داخل ) نص آخر . أي إلى عمق الآخر عبر مساريه الخفية والدقيقة جداً . والنص لذا ( ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى )<sup>(٥١)</sup> . وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيج - كما يقول ليش .

إذن ليست المسألة عملية وأمية ولا هي احتذاء أو مجازة ، بل هي أعمق من ذلك وأبلغ ، بما هي فعل حتى في طبيعة تلقائية لا شعورية ، وبما هي فعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً ، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير ، بل الحضور والفعل هو للنص ( وحده ) مع النصوص الأخرى السابقة عليه .

أما وقد عرفنا ذلك وتوغلنا منه فإننا ننظر في النصين معاً ، وقد شاطرهما التداخل وسبقها نص للمسبب بن علس ( خال الأعمى ) عن الدرّة والغواص ، ومنه قوله :

كجمانة البحري جاء بها  
خواصها من لجة البحر<sup>(٥٢)</sup>

ولكننا سنكتفي بنص الأعمى لإقامة دلالات التداخل ، التي تبدأ في الدرّة الزهراء يقابلها اللؤلؤة السمراء . وفيها نلاحظ أن الدلالة تحولت من ( الدرّة ) إلى ( اللؤلؤة ) ومن ( الزهراء ) إلى ( السمراء ) . والدرّة هي ( اللؤلؤة العظيمة الكبيرة )<sup>(٥٣)</sup> . أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله ، فهي لا تشمل كل ما في اللؤلؤ وإنما هي ما كبر فقط . فإذا تحولت الإشارة من الدرّة إلى اللؤلؤة فذاك توسيع لمجال الدلالة وإطلاق لمداها عما يجعلها أشمل وأجمع .

ثم إن الدرّة عند الأعمى جاءت مشبهاً بها بواسطة أداة التشبيه ( كأن ) فهي لذا جزء منفصل عن المرأة ومستقل عنها ، أما اللؤلؤة عند القصبي فهي تجسيد دلالي مباشر ومتحد مع صدى لوله إلى حد الحلول حله والتحرك منه إلى كل ما يمكن أن تشير إليه الدلالة بإطلاقه الخبر .

كما أن درّة الأعمى نكرة ، على حين أن لؤلؤة القصبي تعرفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر ياء المتكلم الملتحمة بها رسماً ودلالة .

والضعف ، وأمكن أن نراه شاكباً باكياً من ضعفه ، حتى وإن كان قمرأً  
كامل الرجولة :

وجئت أنا

وفي أهداب الضجر

وفي أظفار الضجر

وفي روعي بركان ولكن ليس ينفجر . .

.....

... أعتذر ؟

عن القلب الذي مات

وحل محله حجر

فالرجل / القمر يظل بشرياً وجسداً قابلاً للضعف ، ولذا داخله  
الضجر ومات قلبه ، ومن ثم صار :

أنا الأشياء مختضر

إنه احتضار الأشياء كلها . وهذه الأشياء - كما في النفس - هي  
القمر والبحر والرمل والشجر والوتر . وليس هذه الأشياء ، بمثلة  
بالرجل ، من مأساة إلا من خلال المرأة / اللؤلؤة السمراء ، ولذا  
خاطبها صادقاً مخلصاً مستنجداً :

أنا الأشياء مختضر

وأنت المولد النضر

فقل لي إنه القمر .

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال  
الضمائر الثلاثة ، التكلم : أنا ، والمخاطب : أنت ،  
والغائب : إنه . ولأننا الاحتضار ، بينا للأنثى الولادة النضرة . أما  
الموفلا وجوده إلا من خلال ( النطق ) بالكلمة السحر . وهي كلمة  
لا تنفذ إلا من لسان اللؤلؤة السمراء . ولكن هذه السمراء جاءت  
خرساء لا تنطق ولذا فإن الرجل لن يكون قمرأً أي لن يكون كامل  
الرجولة ، ومن هنا جافه الضعف والوهن ودأبه الاحتضار . وانتهت  
القصيدة بندير الموات ، إذ لم تنطق اللؤلؤة السمراء :

غداً - لا تذكره غداً !

غدا

تنادي زورقي الجوز

ويذوي مهرجان الليل . .

لا طيب ولا زهر

.. فقل لي إنه القمر !

وتطير القصيدة مع هذا الختام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذلك  
الحضور الناقص حيث بدا النموذج فيها حياً ولكنه بعيد . . ومن ثم  
صار حاضراً شبه غائب ، فالمرأة فيه قد تحقق لها ( الحضور ) لكنه  
منحة من الرجل وليس إنجازاً ذاتياً ، وحينما منحها الرجل هذا  
الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة ، ولكن  
كماله هذا انتقض عليه فعراه أمام الأشياء وحوله إلى رجل ضعيف  
يواجه الاحتضار ولا منقلبه إلا المرأة ، ولكن المرأة لا تقوى على إنقاذه

صفة غيرها مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها . فهي ليست لؤلؤة فقط كما  
أنها ليست ( لؤلؤة ) فحسب ، بل هي ( لؤلؤة السمراء ) ، وهذا  
هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل . والسمرة هنا ليست  
صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء ، بل السمرة دلالة  
لازمة جاءت لإظهار الماهية ، أي أنها صفة ملازمة لطبيعة الشيء  
الموصوف ، مثل قولنا البحر المائي التي لا تميز بحرأً مائياً عن بحر غير  
مائي ، ولكنها تقر ماهية الموصوف وهذه سمة فنية كان يتميز بها  
هوميروس في إلياذته ، مثلما كان يفعل في وصفه هيلانه بصفة واحدة  
ملازمة لها لا يرم منها وهي : ( هيلانه ذات الخزام العميق ) أو  
أندروماك ( ذات الفراع الأبيض ) ويكرر ذلك بإخلاص كامل للمصفة  
الواحدة ( بحيث يولد فيها هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال ،  
ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة  
والجمال ) كما يقول محمد مندور<sup>(٥٠)</sup> .

وهذه سمة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تعميق  
الإحساس بالقيمة الشعرية للمصاغة ، حين يصبح التكرار لازمة  
يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث لها متلاحقاً تتوحد معه  
الدلالات ، ويطلق بنفس القاريء ، فيحس بإصراره وتعاقبه ،  
ويتحول التكرار إلى حاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها .  
وذاك أمر يمكن حدوثه في نص القصصى يجعله إضافة يتحرك الأضنى  
من خلالها لينبث من جديد حياً عبر غاوى القصصى ، الذي تولى  
استحضاره وتحريكه من خلال تداخل نصيبيها معا ، وهو تداخل يقوم  
على التحولات المتسلسلة كما لاحظنا ، وكما نلمس من تحول بيت  
الأضنى :

قد رامها حبججا مذ طر شاربه

حتى تسمع يرجوها وقد خفقا

فالحجج التي تسمع فيها وهم منها بطل الأضنى تتحول إلى سنين  
يعياها القمر ( الرجل / الشاعر ) ثم تمتد إلى قرون يختصر بها  
التاريخ - كما مر بنا - في قول القصصى :

ورائي من سنين العمر

ما يعيا به القمر

قرون كل ثانية

بها التاريخ يختصر

وإذا كان بطل الأضنى قد ( خفق ) واضطرب من مرامه فإن  
القمر / الرجل عند القصصى دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد  
الاضطراب :

وقداسى

صحارى الموت تنتظر

وهنا يدخل ( الموت ) ليكون في هذه المرة مصيراً للرجل ، بعد أن  
كان سابقاً من حظ المرأة ، وهذا يؤسس مفارقة نموذجية عن حسين  
سرحان ، مثلما افترقت سمة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان  
إلى ماهية مطلقة للمرأة عند القصصى ، وصارت اللؤلؤة السمراء  
تمهداً حياً ونموذجياً لذات اللئى .

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن

الزخشرى في أساس البلاغة ( مادة طلع ) ، ومادة طلع حل هذا تصبح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى قضاء الفعل والحياة . كما أن الفعل ( طلع )<sup>(٢٧)</sup> مرتبط بدلالات العلو/والإشراق/والنماء/والبلوغ ، من ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو . وطلع النخل أى خرج ثمره وأعطى ، وطلع المكان أى بلغه ، وأطلع الشجر بمعنى أورد ، وأطلعت النخلة أى طالت وتمددت . وهذا كله تاريخ دلالي ثرى تشعب به هذه الكلمة ( طلعت ) جعلها عنصراً توليدياً غنياً نتج عنها ( جملة شعرية ) بالغة الثراء حسياً ودلالياً ، حيث بلغت ما يوازي أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين فعيلة ( مستعلن ) انتهت بكلمة ( ظهر ) المصادرة لطلع في تدليلها . هذا جانبها الحسى أما دلالات هذه الجملة الولود فإنها من الشمول إلى حد يصنع حقلاً دلالياً ، حيث يسورق التين والزيتون ، وتلقى للنخيل التحيات ، وتنوع الوجوه وتنمو حبات الرمال . وهذه كلها دلالات متولدة عن الفعل ( طلعت ) حيث معانى النمو والتعالى والعطاء . وهذه جميعها ثمار للفعل الجديد الصادر عن المرأة الفاعلة ، إنها المرأة/المعنى حيث نجد كل حركة منها تفضى إلى عمل مثير . فحركاتها أفعال ، ولذا فهي جاءت وطلعت وألقت . وفى المقاطع التالية جاءت مرة أخرى/ وأسفرت/ ودخلت/ ومالت/ وأزهرت/ وقرأت/ ودمعت/ ومشت . ولو مضينا في رصد أفعالها لصنعنا معجماً من الأفعال يملأ علينا نصف هذا البحث . فهي امرأة صانعة للأفعال ومولدة للمعاني ، نقول وتفعل ولما رس إصدار الأوامر ( على خلاف نموذجنا السالفين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها ) . وخديجة ، قبل أن تأمر تفعل ، فهي قد :

احتفلت بميلاد الحروف وأطلقت عصفورها للبحر  
في طرق المساء :

لا تزرعوا قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس . . . لا  
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب . . لا  
لا تطلبوا أجراً على وجع الكلام وحرقة القلب المضرج  
قبل أن يفد الحمام  
قالت . . وأسدلت الكلام .

هذه خديجة الفاعلة التي لا ترى أن الكلمات ( زيف كاذب أشر )  
كما هي صورة الكلمات عند المرأة/ اللؤلؤة ، ولكنها تفضل بميلاد  
اللغة وتصنع من هذا الميلاد عصفوراً ينطلق بالبحر والفعل .

ومع هذا الفعل الملازم لذات المرأة من خلال اسمها الصريح  
الفاعل فإنها ذات صفة أيضا ، فهي ( فتاة الليل ) وفى ذلك مفارقة  
شجاعة حيث إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى  
مستقبح<sup>(٢٨)</sup> . وثأت هذه الصفة مرتين في القصيدة في مطلع المقطع  
الأول كما نقلنا ، وفى بداية المقطع الثانى :

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت  
دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وأزهرت  
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفناً  
أسمرا ،  
قمرأ على وجع القمر .

لأنها جاءت ضعيفة كما كان قد أراد لها . ومن هنا وقع الرجل في مأساة  
مصيرية صنعها لنفسه .

وبذا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة/الحياة ، أو المولد  
النفسى ، حيث يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث إنها وأمة  
الحياة ، بعد أن كانت مادة للموت . وننتقل الآن إلى صورة ثالثة  
لنموذج المرأة الشعرى .

### ٣ - ٣ المرأة/المعنى

رأينا في نموذج المرأة/الحياة أن المرأة جاءت بحضور أثري كامل  
الأنوثة ، وحينها ( طلعت ) في القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم  
رومانسى مفعم بأجواء العشق والمتعة ، وفيها يقول غازي القصبي في  
القصيدة ذاتها :

طلعت فماجت الأنداء والأشياء  
والأضواء والأهواء والصور

هذا هو طلوع المرأة في ذلك النموذج ، إنه طلوع الأمل للرجل  
الذكر الذى جاء ممتحناً بالشجر والاحتضار ، وراح يبحث عن هذه التي  
تقوى على منحه الأنداء/والأشياء/والأضواء والأهواء والصور .

ذاك نوع من ( الطلوع ) رأينا سماته في النموذج الثانى ، ولسوف  
نرى الآن نوعاً مختلفاً من الطلوع ، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة/  
المعنى .

وطلوع المرأة/المعنى يأل في قصيدة بعنوان ( خديجة ) لمحمد جبر  
الحريرى ، حيث نقراً :

جاءت خديجة<sup>(٢٩)</sup>

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تينا وزيتونا  
وألقت للنخيل نجمة الأتین من سفر فأبنت الوجوه  
شقائقاً وثمت حبيبات الندى مطراً على تعب  
القرى ، قمرأ على الباب العتيق لعالم نسي  
الحديث الطفل ، والكلم المذاب مع أوتخاء  
الهر أول ما ظهر .

نسى التطلع للقمر

طلعت على مد البصر .

هكذا تبتدئنا القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين حيث نجد المرأة  
هنا هيأنا بياناً ، فهي : خديجة باسمها وذاتها ، وليست بذات اللسى  
أو اللؤلؤة السمراء . فهي الجوهر وهى الذات وليست الصفة  
أو الماهية .

وخديجة هذه ( جاءت ) ، هى الفاعلة والمحدث للفعلى ، فهي غير  
ذات اللسى التي يرسل الشاعر إليها خطابه عبر الوسطاء ، وليست  
اللؤلؤة السمراء التي ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تفعل .

وهي بعد أن ( جاءت ) طلعت ، فحضورها ليس مجرد حضور بأن  
تأت ، ولكن ذلك يعقبه طلوع . ولا يفوتنا هنا ما لفعل ( طلع ) من  
علاقة عضوية بخروج المرأة بصفة خاصة من خبايها . ولذا كان من  
كلام العرب المجازى قولهم : طلعت المرأة من خبايها - كما ينقل

وفي هذا المقطع تتقرر دلالات ( فتاة الليل ) من خلال أنماطها فهي ( تسفر ) بالمواعيل على الأطفال وتقبل للحديث وتزهر به ، كما أنها تقرأ كتاب الله فتنتثر على الكلمات دفناً أسماً .

وهذه دلالات تضاف إلى ما في المقطع الأول من دلالات العلو والنماء ، مع ما تحمله صيغة ( صبح الهواء ) من مفارقة طريفة حين تطلع فتاة الليل من ذلك الصبح أرحم نحيه منه ، مما يجعل الليل المنسوبة إليه هذه الفتاة ليلاً مختلفاً عن الليل المعهود ، من حيث إن الليل الحقيقي هو المشتعل على النهار والحاول له ، كما تشير الآية الكريمة في قوله تعالى ( آية لهم الليل نسلخ منه النهار - يس ٣٧ ) أي أن الليل يتمخض عنه نهار كان مختبئاً فيه . ولكن ليل القصيدة يفارق ذلك الليل ويختلف عنه ، لأنه ليل يأتي من الصبح ، مما يعني أنه شيء آخر غير الليل المعهود . وهذا الليل الجديد يتشكل أنياً بين يدي القصيدة . وعليه فإن الدلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخل فيه عن تاريخها السياقي المعنوي السالف ، وتتصنع من خلال النص في تكوين دلالي جديد . ومن هنا فإن ( فتاة الليل ) ليست هي ما كنا نعهد قبل مدمامة النص لنا ، ولكنها صفة جديدة تنمض مكنوناتها المعنوية من تطور جل النص ، وهو تكوين يتشكل من خلال الأفعال المتلاحقة التي رصدنا بعضها ونحيل إلى بقيتها في النص .

إن هذا معناه أننا نقرأ نصاً شعرياً يصنع نموذجاً عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة ( داخل ) النص لا ( خارجه ) . وهذا ما يلزمنا فعله ، بأن نستقرئ سمات هذا النموذج حينما ظهرت في النص ذاته ، فإما مثلما فعلنا مع نص القصيدة وسرحان حيث شكلنا صور النماذج كيفما جاء في النصوص .

ومن تشكلات نموذج فتاة الليل الصانعة لطيفتها نصوباً أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر ، حيث يتحول هذا الرمز من ( دال ) على الرجل إلى مدلول يتولد عن حركة خديجة ، ويتكرر ذلك خمس مرات في المقطعين الأول والثاني ، وفي كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة ، فهي تصنع ( قمرها ) وتشكله ، مثلما تشكل فعلها بإيجابية قاطعة تصدر عنها هي وليس عن الرجل الذي أخذ في الاختفاء والاضمحلال في هذا النموذج ، واقتصر على كونه مجرد إنسان لا يتميز عن المرأة بل ولا يساويها ، وقصاري ما يأمله هو أن ترضى به فتاة القصيدة رفيقا لها وشاهداً على فعلها :

وطلبتُ منها أن تكون

أبقيت في يدها يدي

فكفّت الدنيا عن التجديف .

ذا بحر

وقفنا

والسماوات انتهت لينا

وكنا راحتين لمحوطان الشمس

شفة وشمس

لغة ترطب مبسمين

حمامة ترتاد ساحتنا

نحب . . . نحب . . . يا الله

نحن نحب

نحن الصرخة الأولى

ولون الماء والأشياء .

هكذا يتحد الرجل بالمرأة وينصوي تحت رايته ليندمج فيها وفي فعلها ، وهذه مفارقة نموذجية حيث تصبح القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها ، مثلما انقلبت معادلة الليل / الصبح وصار الليل يخرج من الصبح ، بدلاً من العكس المعهود .

ومن هذا التوالد الدلالي القائم على ( المفارقة ) يأتي صوت المرأة ليشكل الحدث فيستثير الفعل حيث إن :

صرختها استحالت نبتة في غرة الصحراء

دمعتها استحالت قطرة .

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها في الصحراء إلا لحظة ( الواد ) ، وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأثنى ، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت إلى ارتعاشة حياة ، وتفتق الحياة لتصبح عدداً مجموعاً من الحيووات الشاملة في ساحة الواد الذي تواجهه الأثنى في ( غرة الصحراء ) فتحوله خديجة إلى ( نبتة ) يحمل رؤية الحياة ملء الرمال : إن جاءكم نبتاً . .

فهذا ساحل الرؤيا وإن حجت به ريح الشمال

تظل أصوات النوارس ، صرخة الحيووات

ملء رماله .

فتبينوا إن جاءكم نبتاً .

ومن هذا النبت أن صرخة الحيووات في الرمال ( استحالت نبتة في غرة الصحراء ) . وفي كلمة استحالت ما ينهض دليلاً على التحول الاصطناعي وانصراف الحدث عن غايته المقصودة إلى وجهة جديدة يتخذها الفعل لنفسه ، مما يحول صرخة المؤودة إلى صرخة للحياة تثبت بها الصحراء .

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة إلى رجلها بأن ينطق معها نحرية ( الواد ) المتحول ، فتوجه إليه دعوها بالموت / الميلاد قائلة :

فالتشم بالتربة العذراء

وليكن الغياب

غاب وغاب

لا أرض في الأرض التي عيب السواد

لا أرض في الأرض اليباب

ويستجيب الرجل لدعوة أنثاه ويدخل معها في تجربة ( الواد ) ويغور في الغياب من غاب إلى غاب ، ثم يصرخ بعدها :

صرخت . . صرخت

وما فتئت أردد الصلوات في روعي

كلا ورب البيت

ما مزقت أوراقي ولا آذنت خيلي بالرحيل

أنا القاتل على ضفاف الحلم

والربان في قدم المسافة

قبل - معناه الزوج . وبذا فإن جملة ( فاستروا عرى البلاد ) معناها زوجها بفارسها المنشود ، وذلك لكي لا تواجه المصير البديل وهو القبر .

وهذه صورة أخذت بتحويل المفهوم السائد للموهودة إلى مفهوم مختلف بطور الدلالة ويوغلها في الإفراغ والتكثيف . هذا ما اكتشفته فتاة الليل :

( وتجعدت ركاما موغلا في العتق مشورا رمادا ملؤه وطن )

هذا هو الموروث القديم ( ركام موغل في العتق ) موروث الأساطير والحكايات الشعبية عن الموهودة التي هي - هنا - وطن بلغه الرماد ، كما كانت الرمال تحتوى البنت في جوف ( القوز ) .

ومن وسط هذا الركام جاءت ( خديجة ) وطلعت ( فتاة الليل ) من تحت الرماد مثل طائر الفينيق ، ثم :

دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وأزهرت  
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفئا أسمرا  
قمرأ على وجع القمر .

لقد أزهرت ( فتاة الليل ) القادمة من صبح الهواء . وكلمة ( أزهرت ) تبعث فينا صورة ( الدرة الزهراء ) صاحبة الأحشى ، وهي صفة ارتبطت بمثال المرأة/الحياة أسطوريا - كما ذكرنا من قبل - ورأينا أن غازي القصيبي حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكي لا تشارك الرجل/القمر في صفة من صفاته الأساسية ، واستعاض عنها بصفة ( السمراء ) ، ولكن محمد جبر الحري بنحت لفتاته صورة تمت للدرة بعلاقة جدلية ، لكنها علاقة التحول والمفارقة ، ذلك لأن ( أزهرت ) فعل وليست صفة ، وفي الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته ، وهذا ما ينقص الصفة والاسم ، ومن هنا جاء تطور صورة ( فتاة الليل ) ومغايرتها لصورة الدرة الزهراء . فهي ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل ، وهي ليست جامدة ولكنها متحركة ومتوثبة بالحياة ، ولهذا فإنها حين ( أزهرت ) تحولت إلى شيء حي ، فقرأت كتاب الله ثم ( انتشرت على الكلمات دفئا أسمرا ) . وهذا الدفء الأسمر هو تحول لصفة اللؤلؤة السمراء ، تلك الصفة الملازمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازي القصيبي ، ولكنها هنا تتحول من صفة للمرأة إلى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل . وهو ناتج ذو تأثير يخرق معادلات الموهود إلى درجة أنه يجتلس ماهيات الأشياء ، حيث يجعل القمر وصفاً لحالة الانتثار الناتج عن حركة فتاة الليل ، وهو إذ يكون صفة وحالاً لها فإنه في الوقت نفسه يرتد فينتثر على وجع الرجل/القمر : قمرأ على وجع القمر .

وصنيعها إذن أزهز أولاً ليتحول من الماهيات والتلازم إلى الفعل والتغير ، حيث استعالت السمرة إلى دفة ثم انتثر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليحواله إلى حال للانتشار وإلى وجع راهن .

ومن هذا الإزهار وما تلاه من كشف صورة الموهودة الجديدة ( البلاد - الوطن ) أصبح قدر خديجة/فتاة الليل أن تكون فاعلة . وأصبح لزاماً عليها أن تحول دلالات الجمود والزم إلى دلالات للتغير والتحول الدائم ، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا في تحولات دلالات فتاة الليل والقمر ، ويشمل الأفعال كما في أزهرت وطلعت ، ويشمل النماذج كما شاهدنا في نموذج الموهودة ، ومن كان ذا شأنها فهي

هكذا يتحول فعل الصراخ إلى حدث تطهيري حين يضع الرجل نفسه بين يدي فتاته مقسماً لها ببراءته من الدم المراق ، بدليل أنه هو ( القليل على صفاف الحلم ) ، فلم تكن هي وحدها الموهودة ولكن الواد وقع عليهما معا . ولا بد من أن ينهض أيضاً معاً من الرمل بالحيوات والتربة العذراء والنبته المرتعشة بالفعل ، وسيكونان عندئذ كما قالوا :

نحن الصرخة الأولى

ولون الماء والأشياء

ولسوف تتلون من ذلك وجوه الحياة : الجداول/البلابل/القبائل /والصحراء .

ولكن صورة الموهودة لم تختف بعد ، ذلك بأننا أمام نوع من الواد أكثر فداحة وأشرس أثراً من السابق ، وهو ناتج عن العورة التي لم تستر بعد ، مما يعني أن العرى مازال باقيا ، وأن الستر لم يتحقق . ولهذا فهو مطلب قائم ومائل تشخصه لنا فتاة الليل ، قالب الصورة القديمة إلى وجه جديد فتقول :

اللوح أسود

فاستروا عرى البلاد وسواة المدن اللقطة

واحتموا بوجوهكم . وتبينوا إن جلاءكم نبأ  
هذا أنا تعب ومرسة وقيد رافض للقيد .

هذه إذن هي الصورة والمعضلة فالموهودة هي البلاد ، وخديجة تعب ومرسة وقيد . ولكنها قيد رافض للقيد . وهذا الرفض يحمل مشكلة هذه المرأة كإنسانة ، ولكنه لا يفك قيد البلاد بعريها الذي لم يستر ، ويمدنها اللقطة التي مازالت سواتها بادية عارية . هذي هي الحقيقة ، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذي نحدرنا خديجة منه :

لا تقرأوا التاريخ

زيف ما يسطره الذهول

كفأكمو زيفاً على زيف

سنى العمر مرت ما قرأت حقيقة

مرت . . كما مرت على الصحراء صائفة الغمام .

والواد إذن لم يعد تاريخاً مضى ، ولا هو دفن البنت حية في الرمال طلباً لسترها ، ولكنه عرى البلاد وسواة المدن اللقطة . ولقد تخلصت الفتاة من حادثة ( الواد ) بأن ( صرخت ) صرختها الفاعلة التي فجرت الرمال وحركتها ، وجعلت حبيباتها مطراً وقمرأ ونبته في غرة الصحراء ، هذه المرأة القيد الذي رفض القيد ، لكن المدن اللقطة لم تزال لقطة وتشكل منها :

وطن سراب . .

وطن تراب

وطن ضباب

وتتردد كلمة ( وطن ) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات في القصيدة ، أي أن الوطن المتكون من العرى والمدن اللقطة لا تحل معضلته إلا بستره وإنقاذه ، فهو مثل البنت القديمة في المثل الشعبي ( البنت إما للستر أو للقبر ) . والستر في هذا المثل - كما شرحنا من

## وانطلاقات الجذور إلى انحناات الكهول تعبت من الوطن البخيل .

هكذا رأيناها في وسط توترات النص ، وقد طلبت وطناً بديلاً  
وتعبت/وتعبت/وتعبت منه ومن طلابها له ، ولكنها في الختام تصل  
إلى لحظة الميلاد حيث تتحول صرخة المودودة إلى نبضة تخرج من وسط  
ركام الرماد ، بعدها جاءت/وظلمت لا لتجد وطناً جاهزاً كبديل  
للمدن اللقيطة ، لكن لكي يتحقق إنجازها الفعل على يديها هي ،  
وبفعلها الصادر عنها نراها وقد :

### نمت على يدها القرى

نعم لقد نمت القرى على يديها كما يؤكد النص ( وما كذب  
الهوى .. كلا ولا كذبت تراتيل القرى ) . لأن الفعل هنا يقوم على  
الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل  
الجماد إلى حياة . وهذا هو نموذجنا الثالث : المرأة/المعنى .

.....

وأخيراً نصل إلى النتيجة التي تسفر عنها بدأناه من تصور تشريحي  
حول النماذج الثلاثة للمرأة على حسب تمجيداتها في ثلاثة نصوص  
شعرية تحمل أمثلة لمخطئة لحالات الفعل الشعري المعاصر ، حيث رأينا  
قصيدة حسين سرحان وقد تجل فيها نموذج دلالي خالص في هويته  
التمطية أسلوبياً ودلالةً وتصوراً ، ومن ثم تولدت عنه المرأة المودودة ،  
التي صار الغياب وعدم الفعل علامة عليها ، في حين أنها محبوبة  
للرجل يتعلق بها ويحزن إليها ، ولكن حنينه هذا لا ينقلها من بصير  
الرواد ، فهي بين قطبين مصيريين إما الرجل أو القبر . والرجل حين  
يهاوها فإنه يضمها في ركن الشفقة والخوف ، ويضع ( الموت )  
كاحتمال قائم دوماً بما هو حصانة مقدسة للمرأة من أجل صيانتها من  
الحياة .

وحسين سرحان في قصيدة ( ذات اللمى ) جعل الموت سبباً شعرياً  
وأداة جمالية تولد منها نصه ، ويبحث من خلاله صورة المرأة/الموت في  
الموروث العربي ، وكأنه يجسد بيت إسحاق بن خلف الذي يقول عن  
ابنته متمنياً موتها شفقة عليها<sup>(٥٥)</sup> :

مهي حيان وأموى موتها شفقاً  
والموت أكرم نزال على الحرم

وهذا الموت ( الكريم ) هو ما تجسد في ( ذات اللمى ) ليصنع منها  
نصاً شعرياً جديداً يتلاقى فيه الإبداع الفردي مع الموروث الجمعي ،  
حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ ، فيحتل الشاعر الآن ونشأ  
حالة ( الاختيار ) الشعري التي يتبعها قبول الرؤية الشعرية المورثة ،  
فتدخل التجربتان ، الحالية والمورثة ، في موقف ( ميثاق ) كما يقول  
( بلوم ) عن ( لوحة التلقي - Scene of Instruction )<sup>(٥٦)</sup> . ومن  
هنا صارت قصيدة حسين سرحان إفرازاً نموذجياً للدلالة النصورية  
عن المرأة كما هي في الذهن العربي الجمعي ، حيث يأن الحب والموت  
معا معادلين مصيريين للمرأة ، ويجمع الشاعر بينهما في نصه ليحقق  
بذلك اكتمال الصورة بنموذجها المصيري التام .

ويأن غازي القصيبي بلؤلؤته السمراء مقتحماً الصورة الذهنية

صانعة للمعاني ، وبذا تكون مثال المرأة/المنتجة في مقابل المرأة/  
المستهلكة ( يفتح اللام وكسرهما حل المعنيين ) . هذا هو نموذج المرأة/  
المعنى التي جعلت شاعرها يقدم لنا (٨٦) ستة وثمانين فعلاً ماضياً ،  
تشكلت منها دلالات القصيدة .

وهذا العدد الكبير من أفعال الماضي التي طغت على النص واحتلت  
مساراته ، يوحي بصفات هذه المرأة/النموذج ، فهي امرأة قمص  
داخل الفعل وتحديث غايتها ويجري حديثها . ولم تأت الأفعال بصيغة  
المضارع لأن المضارعة تقتضي النية في القيام بالفعل أو تدل على  
الشروع فيه ، لكنها لا تشير إلى ( إنجاز ) الفعل ، ومن ثم ( إنتاج )  
الحديث و ( إحداث ) النتيجة . أما أفعال الماضي فإنها تدل على البت  
وتحقيق الغاية ، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج  
لفعل ذات صدر عن المرأة بإرادة منها وتنفيذ يديها ، فهي امرأة الفعل  
والإنجاز والبت ، مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورهما للعالم من  
حولها . وهي حينها تصل إلى ذلك التصور فإنها تحقق شروطه بنفسها  
وتحدث غاياتها فيه ومنه . إنها امرأة حديدية تصنع ظروفها وتشكل  
أجواءها ، وإذا اقتضى الأمر لتحويل الدلالات أو توليدها فإنها تفعل  
ذلك بلا مواربة .

وإذا استراحت من الفعل المنجز قليلاً فإنها تلقت إلى ( الأمر )  
بديلاً عن الإنجاز الذاتي ، لكي تأمر الرجل بأن يفعل ما يتواءم مع  
دلالات أحداثها ، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لإكمال  
بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص . ولكن أفعال الأمر  
لا تقاس بأفعال الماضي ( بنسبة ١٠ إلى ٨٦ ) مما يعني أن المرأة هنا  
تعتمد على جهودها في تحقيق غاياتها . وهي غايات متحققة بكل  
تأكيد ، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر في ستة وثمانين فعلاً قد تم  
تحقيقها . فالنص إذن بكل فعله وأثره هو نص المرأة ، وهي -  
وحدها - بطل القصيدة ومنتج الدلالة ، بما أنها المرأة/المعنى .

وما جاء في القصيدة من أفعال أخرى فهي ليست ذات علاقة  
جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية الصانعة للنموذج .

لهذا كان عنوان النص : خديجة ، وكانت حقيقته : خديجة ،  
وانتهى على مشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة/المعنى .

جاءت على شفة وشمس  
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء  
فأشرقت

ونمت على يدها القرى

ولمى الهوى أبداً

وما كذب الهوى

كلا ولا كذبت تراتيل القرى .

هكذا القرى ( نمت ) بصيغة الماضي والتحقق على يدي خديجة/  
الفاعلة المنتجة . والقرى إذ تنمو فهي البديل الذي نشدته خديجة عن  
المدن اللقيطة وراحت من أجله تهيم حيث رأيناها في النص وقد :

طلبت موازء ، فتشت في السفن عن وطن بديل

تعبت من البحث الطويل

تعبت من الركض الذي يمتد من فرح الأجنة

الرجل وطلبه . وهذه صورة نموذجية تقوم على بعد أسطوري يصنع المرأة لكي يستمد قوة لعمله قادراً على الأخذ منها ، دون أن يخضع لها أو أن يسمح لها بمساواته في الفعل .

وتأت قصيدة ( خديجة ) لمحمد جبر الحري متخلصة من شروط النموذجين السابقين لتحقيق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتتوت ، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة ، ولكنها امرأة تخرق القيد لترفضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤية جديدة لا تنقض السالف ولا تلغيه ، ولكنها تتولى إيداعه من جديد ، ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوى السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف كأنه شيء لم يكن من قبل . وهذه هي ( الرؤية الجديدة ) كما يسميها بلوم في ( لوحة التلقي ) . وهي المستوى السادس في درجات التداخل النصوي .

بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتعادل مع السابق وينافسه ، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصبي قدر من التحرر يمكنه من ( الخلول ) كبديل شاعري أصيل . ومن ثم ( تحضر ) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر ، وتصبح سبباً لحياة الرجل ومصدراً لسعادته ، على النقيض من النموذج الذمفي الذي يجعل المرأة مادة للموت ومصدراً لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها .

ولكن حضور المرأة عند القصبي كان حضوراً أنثوياً خالصاً حيث صارت بلا إرادة وبلا فعل ، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده الذي حل محل ( القمر ) ، واحتل صورة الحدث ، وسخر كون القصيدة لرهفته وإرادته ، مما سلب الفعل من المرأة وجعل حضورها بلا فعل . ومن هنا سكنت الأنثى في قصيدة ( أغنية في ليل استوائى ) لغازي القصبي لنجد فيها نموذج المرأة/الحياة . ولكن هذه الحياة هي الحياة الرجل ، وليس للأنثى منها سوى أنها المانحة لها ، بناء على رغبة

## الهوامش

- (١٥) ديوان المهملين ، القسم الأول ، ١٣٨ ( دار الكتب المصرية . القاهرة ، ١٩٤٥ ) .
- (١٦) هذه بعض معاني ( عور ) . انظر القاسوس المحيط مادة ( عور ) ، والزحرفي : أساس البلاغة من المادة ذاتها .
- (١٧) جواد حل : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١١٧/٨ ، وكذلك : أحمد محمد الحوي : المرأة في الشعر الجاهلي ، ٣٠٣ ( دار الفكر العربي . القاهرة ، ١٩٩٣ م ) .
- (١٨) ورد ذلك في جريدة ( الجزيرة ) عدد ٥٤٠٨ من ٢٣ الرياض ١٤٠٧/١٢/٢٤ هـ ( ١٩٨٧/٧/٢٠ م ) ، نقلنا من مجلة ( عالم الاستثمار العربي ) العدد الثاني . مارس ١٩٨٧ ( هوامش صحفية - لوزية المزيقي ) .
- (١٩) حسين سرحان : أجنحة بلا ريش ، ٢٥ ( نادي الطائف الأدبي ) الطائف . ١٣٩٧ هـ ( ١٩٧٧ م ) .
- (٢٠) الصورتين هو الوحدة النصوية التي تكون أساساً دلالية في النص ، أي أنها نواته المحركة لكافة أجزائه ، وهي المنصر المهم في النص . للتفصيل راجع : عبد الله الغدادي الخطيعة والتكفير - من البنية إلى التشريعية - ٣٣ ، ٩١ ( النادي الأدبي الثقافي . جدة ١٩٨٥ ) .
- (٢١) ليس من شرط الصورتين أن يكون في وسط النص ولكنه يأتي ( في ) النص ، وفي الشعر القديم يغلب جهته في الطالع . انظر السابق ٩١ .
- (٢٢) من قصيدة ( ياليل الصب ) ومداخلها انظر : محمد المرزوقي : ياليل الصب ومعارضها ( الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٦ ) .
- (٢٣) ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ٤٣ ( تحقيق الدكتور السيد الجميل . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٨٧ ) .
- (٢٤) السابق ١٠٢ .
- (٢٥) عباس حسن : النحو الوافي ٣٣٨/١ ( دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧٥ ) .

- (١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ٤٢/١ ( ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ م ) .
- (٢) انظر ديوان الحماسة لأبي تمام ٨٤/٢ ( تحقيق محمد عبد المنعم خطابي . مكتبة محمد علي صبيح . القاهرة ١٩٥٥ ) ، وقارن : مصارع المشايخ ليعقوب السراج ٢٠٧/٢ ( دار بيروت . بدون تاريخ ) .
- (٣) سورة الشعراء ، ٢٢٩ .
- (٤) عبد الكريم الجيهان : الأمثال الشعبية في نجد ، ٥٩/٢ ( دار أشبال العرب . الرياض ١٤٠٣ هـ ) .
- (٥) أنشدت هذا المثل رواية عن الدكتور عبد الله سالم المطالي ، وهو أحد أبناء قبيلة هذيل ، وهذا المثل يكثر ترداده عند هذه القبيلة .
- (٦) لسان العرب مادة ( في وز ) .
- (٧) حسن يوسف موسى وحيد الفتاح الصميدى : الإصحاح في فقه اللغة ١٠٥٤/٢ ( دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٦٤ ) .
- (٨) انظر من ذلك : جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١١٧/٨ ( دار العلم للملايين . بيروت . مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٨ ) .
- (٩) هكذا يحمده أحمد كمال زكي انظر كتابه : شعر المهملين في العصر الجاهلي والإسلامي ص ٩ - ١٠ ( دار البكتساب المصري - القاهرة ١٣٨٩/١٩٦٩ م ) .
- (١٠) السابق ١٠ .
- (١١) عن ذلك راجع جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١١٧/٨ - ٦١٨ .
- (١٢) انظر : الإمام الرازي : مختار الصحاح مادة ( حل ) .
- (١٣) أبو النجم المحجل : ديوانه ، ١٠٣ ( جمع وتحقيق علاء الدين أبا . النادي الأدبي . الرياض ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م ) .
- (١٤) انظر Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J.Carmichael and M. Perlmann. Capricorn Books. New York 1973).

- (٢٦) أير حل الطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن ١٤٥٩ (دار إحياء التراث . بيروت . دون تاريخ) .
- (٢٧) السابق ١٤٦ .
- (٢٨) عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ٢٧٧ .
- (٢٩) حل البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ٩١ (دار الأنلس . بيروت ١٩٨٠) .
- (٣٠) ليليان فرست : الرومانسية ١٧٢ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن موسوعة المصطلح النقدي المجلد الأول . دار الرشيد للنشر . منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق ١٩٨٢) .
- (٣١) ورد ذلك في مقدمة حد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص ٨ - ٩ .
- (٣٢) إحسان عباس : فن الشعر ١٧٤ (دار الثقافة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٣) من أفكار غازی القصبي حول الشعر ووظيفته القانونية في حياة العصر/انظر كتابه : سيرة شعيرة ١٠٧ (دار الفهصل الثقافية . الرياض ١٩٨٠) .
- (٣٤) منشورة في جريدة (الرياض) عدد (٥٣٦١) الجمعة ١٤٠٣/٥ هـ (١٩٨٣/٧/٨ م) ص ٣٧ .
- (٣٥) رينه ويليك : مفاهيم نقدية ، ٤٨٠ (ترجمة محمد عصفور . عالم المعرفة . الكويت ١٩٨٧) .
- (٣٦) هذا هو مفهومها عند كليانث بروكس ، انظر السابق ص ٤٧٥ .
- (٣٧) الأعطل : ديوانه ٧١٩/٢ (صناعة السكرى . تحقيق الدكتور فخر الدين قبادة . دار الأفاق الجديدة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٨) عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ١٠٣ (شرح محمد محي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ١٩٥٢) .
- (٣٩) السابق : ١٤٣ .
- (٤٠) حل البطل : الصورة في الشعر العربي ٤٤ ، ١٨٣ .
- (٤١) السابق : ٤٤ .
- (٤٢) أحمد كمال زكي : الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - ١٠٤ (دار العودة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٤٣) الأحمى : ديوانه ٣٦٧ (شرح الدكتور محمد محمد حسين ، الناشر (٩) ١٩٥٠) .
- (٤٤) هذا هو تعريف شولز . راجع : عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ٣٧٠ .
- (٤٥) السابق : ٣٢١ عن ليتش .
- (٤٦) أشار إليه الدكتور محمد محمد حسين في تحقيقه لديوان الأحمى ص ٣٦٤ .
- (٤٧) المعجم الوسيط مادة (فر) - (أخرجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون . مجمع اللغة العربية . القاهرة ١٩٧٢) .
- (٤٨) القاموس المحيط مادة (زهر) .
- (٤٩) نقلاً عن لويس عوض : نصوص النقد الأدبي - اليونان - ٢٢٤/١ (دار المعارف القاهرة ١٩٦٥) . وعن التطور الأسطوري للدرة والمرأة انظر : حل البطل : الصورة في الشعر العربي ٧٧ .
- (٥٠) عن هذا وعن صفات المسامية انظر : محمد مندور : الأدب ومذاهبه ٢٥ - ٢٧ (مكتبة نهضة مصر . القاهرة . دون تاريخ) .
- (٥١) محمد جبر الحري : قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوراق) عدد (٢٣) في ١٩٨٥/٧/٢٠ ص ١٠ - ١١ (الإمارات العربية المتحدة) .
- (٥٢) المعجم الوسيط مادة (ط ل ع) .
- (٥٣) انظر السابق مادة (ب ن ن) حيث ورد قوله (وبنات الليل : طائفة من البنات) ، وهو تعبير محدث .
- (٥٤) ديوان الحماسة لأبي تمام ، ١٥٤/١ .
- (٥٥) عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ، ٣٢٦ .



## ندوة العدد

### أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر

أدارها : صلاح فضل  
اشترك فيها : أحمد عبد المعطي حجازي  
عبد الوهاب البياتي  
كمال أبو ديب  
عماد الربيعي  
أعدّها : محمد صديق غيث

#### صلاح فضل :

اسمحوا لي أن أبدأ بالترحيب بكم باسم أسرة تحرير مجلة « فصول » ، واسمحوا لي أن أهر عن سعادتي البالغة باجتماع هذه الكوكبة من أدباء العربية ونقادها ، فيها أحسب أنه أهم لقاء ثقافي شهدناه في الأونة الأخيرة .

وموضوع هذه الندوة هو : « أزمة الإبداع الشعري ، وتحديات العصر » . ولأنني أقترح أن نقسم مسار الحوار على جملة من المحاور التي تستكمل لموها ، وتتلاقى ، في نهاية الأمر ، لكي تضيء المركز أو النقطة الرئيسية التي تدور حولها الندوة .

إن واحدة من ظواهر الأزمة تتمثل فيها نلمسه ، فيها يعقد من ندوات شعرية ، من تفاوت شديد ، يصل إلى حد « تجاوز المصور » وليس مجرد تجاوز الأجيال ، ويصل إلى حد الاختلاف البين في مفهوم الشعر ومنطلقاته من شاعر إلى آخر ، بل يصل إلى حد « ندوة الشعر » في ندوات الشعر ذاتها . هذا ، برغم ما قد يكون في هذه الندوات من حشد كبير من « الشعراء » ، ولكن الإبداع الشعري في أمة ما ، لا يقاس بعدد شعرائها ، فرب شاعر مبدع واحد ، يكون جديراً بأن يلا عصره بأكمله ، ونحن لدينا - والحمد لله - أمثال هذا الشاعر .

ولكنه ليس من الأمور الطبيعية أن يكون الفارق بينه وبين غيره من الشعراء « باهظ » التباين والاختلاف .

إننا نفتقد - على العموم - حداً أدنى من الجودة الشعرية ، ونعاني من افتحام كثرة من النظامين لدنيا الشعر ، وهذا ما يكرس لذلك التفاوت الشديد بين مستويات الشعراء ، وخصوصاً مع وجود قلة من المبرزين فيهم .

كل هذه مظاهر ترتبط - بطبيعة الحال - بمظاهر أخرى ، تصنع معاً أزمة الإبداع الشعري . ومعنا الآن - في هذه الندوة - شعراء ونقاد ، فلنعمل الحوار يبدأ من الشعراء ، ثم ينتهي بالنقاد . . .

#### أحمد عبد المعطي حجازي :

إنني لا أبعد عن الحقيقة كثيراً ، عندما أقول إن بعض ما يحدث في الندوات الشعرية ، وما يبدو فيها من تفاوت شديد بين الشعراء ، إنما يرجع في الواقع إلى « أزمة تنظيمية » دائمة . نعم ، إن الشعر يعان من أزمة إبداعية ، لكن كثيراً مما يقع في الندوات الشعرية لا صلة له بالإبداع ذاته ، وإنما ينجم عن عدم مراعاة بعض الشروط التي ينبغي أن ترفع حدوداً معينة للاختيار ، وكذلك لأعداد المشتركين ، توفيراً للوقت والجهد ، ورعاية لجمهور الشعر وحفاظاً عليه ، ذلك الجمهور

الذى يثبت دائماً أنه واع وذكى ، وقادر على قبول أى حركة شعرية أو رفضها ، وإقامتها أو إسقاطها ، سواء أكان ذلك في مصر ، أو في غيرها من بلدان الوطن العربى .

أما أزمة الإبداع الشعرى ذاتها ، فإن لها مظاهر أخرى ، ذكر الدكتور صلاح فضل بعضها منها ، وأضيف إليها ما نلاحظه جميعاً من غياب الحد الأدنى من الاتفاق حول التصورات الفكرية والفنية المختلفة ، فضلاً عن غياب الحوار الحقيقى حولها . فنحن لم نتمكن حتى الآن من الاتفاق على ما نتداوله من مفهومات ومصطلحات ؛ بل إننا - في جل حواراتنا - لا يستمع بعضنا إلى بعض ؛ ولذلك يظل كل منا « مجهولاً » بالنسبة للآخر . وحتى عندما نبحث في مبادئ وأوليات مفهومية واصطلاحية ، كالإبداع أو الحداثة أو الأصالة . . الخ ، يبدو أن كلانا لا يصرف مفهوم الآخر عنها ، بل لا يحاول كذلك أن يعرفه .

فهناك إذن نوع من الانقطاع في التواصل المعرفى بيننا ؛ ولذلك أرى أن فرصة قيام حركة شعرية حقيقية أمر بعيد الاحتمال ، لأن الحركة الشعرية لا تقوم إلا حين « يلتقى » أصحاب اتجاه معين في « لمجموع » يعبر عن نفسه بصورة ما ، ثم تنشأ بحسوسات أخرى ، ثم يعود بينها حوار وتفاعل يؤدى إلى تنشيط حركة الإبداع بصفة عامة . ولكن صور التعبير أو « منابر » وصور الحوار وتفاعله ، كلاهما غير متحقق ، وإن تحقق فإنه يكون غير جيد التنظيم ، وغير كاف لتغطية المجال الشعرى العربى الواسع .

والأمر المثير ، أن النقد الأدبى يقف من هذا كله موقفاً يبدو فيه كأنه موجود وغير موجود ؛ حاضر وغائب في الوقت نفسه . فهناك نقاد وكتب ، ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعرى العربى - بالرغم من ذلك - لم يؤخذ حتى الآن مأخذ الجد من قبل النقاد العرب ، الذين نجدهم قد شغلوا جميعاً بـ « التصدى » للتعريف بحركات جديدة ، وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتظير دون التطبيق ، ودون تعرف الإنتاج الشعرى القائم ، بظواهره المختلفة ، ومشكلاته المتعددة .

وهناك - أخيراً - ذلك المظهر الخطير الذى يتمثل في نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تصوير بعض تحقيقات الإبداع الشعرى بأنها « هي الأكثر طليعية وتقدماً » . . . وأنها « . . . » ، بالرغم من أن معظم هذه التحقيقات - في حد ذاتها - تعد من أكبر تجسيدات أزمة الإبداع الشعرى ؛ وذلك لما تحمله من « مسخ » وتقليد ومجانبة ، وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولغته وتراثها ، بدعوى المغامرة والكشف .

### صلاح فضل :

بعد أن استمعنا إلى كلمة الشاعر نود أن نستمع إلى كلمة الناقد . ولذلك أتوجه الآن إلى الدكتور كمال أبو ديب . والدكتور كمال أبو ديب من كبار نقادنا البنيويين . ومن المعتقد عند البعض أن البناية نقد شكل ؛ ومن هنا فإننى أطرح سؤالاً يتجاوز هذا الاعتقاد وينفيه ؛ ألا يرى الدكتور كمال أن أزمة الإبداع الشعرى مرتبطة على نحو جدنى بأزمة الواقع العربى المعاصر ؟

### كمال أبو ديب :

هذا سؤال يحمل أهمية تبلغ الغاية القصوى ، ويتصل بجوهر ما أقوم به في هذه الأوتة ( ١٩٨٤ ) من بحث نقدي . وسأحاول أن أبلور الإجابة عن هذا السؤال من خلال الحديث عن نقطتين : الأولى ، تتعلق بمفهوم أساسى في إطار العمل البنىوى الذى أقوم به الآن ؛ وهو الخاص بالعلاقة بين قوانين التطور الداخلية للأدب وقوانين التطور اللا داخلية أو الخارجية له . وهذه نقطة تستحق التركيز ؛ وسوف أعود إلى الحديث عنها فيما بعد . والنقطة الثانية تتعلق بمفهوم أحرص دائماً على اكتناحه ؛ وهو مفهوم الإجماع ، أو الرؤية المركزية السائدة في الثقافة .

فلا شك أن كل ثقافة تبلور لنفسها - في إطار معطيات اقتصادية واجتماعية وثقافية عامة ، تاريخية وحاضرة راهنة - تبلور لنفسها إجماعاً ما ، أو رؤية مركزية للوجود ، تتحول في مراحل أو مفاصل تاريخية معينة إلى مشروع جماعى ، أو - إذا شئتم القول - حلم للمستقبل . ويبدو لي أن ما حدث في الخمسينيات من هذا القرن . هو أن الثقافة العربية قد عرفت مثل هذا المشروع ، حين تبلورت رؤية مركزية للوجود تجسدت في مستويات متعددة : فقد كان للمشروع بعده ( أو حلمه ) القومى ؛ وكان له بعده الاجتماعى والسياسى المتمثل في الفكر الاشتراكى والسياسات الاشتراكية ؛ وكان له بعده الإنسانى العام ، إذ كان ثمة « حس » بانفتاح العالم العربى فجأة على عوالم أخرى : على دول العالم الثالث ، وعلى دول العالم الغربى الذى تجسدت العلاقة معه في مفاهيم التحرر من التبعية السياسية في البداية ، ثم في مفاهيم التحرر من التبعية الاقتصادية فيما بعد ، ومن التبعية الثقافية في المرحلة الحاضرة . كان هناك إذن إجماع على هذا الوجه الذى تبلور في مشروع حضارى مكتمل .

وفي ذلك المفصل التاريخى - على وجه الخصوص - يأتى الشعر الحديث لجسد هذه الرؤية الجماعية وهذا المشروع الجماعى . وليس من الغريب أن نقول إن هناك تطابقاً كاملاً بين هاتين اللحظتين ؛ لحظة تبلور هذا الإجماع - الرؤية المركزية ، ولحظة إبداع الشعر الحديث - الحر . ففى ذلك الوقت بدأ التحول « الغربى » في شعر شعراء مثل عبد الوهاب البيات ، وأحمد حجازى ، وأدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وخليل حاوى ، وغيرهم . وحين تقرأون شعر هؤلاء الشعراء ، الذى أنتجوه قبل ذلك المفصل ، فإنكم ستجدونه شعراً عادياً إلى حد بعيد ، بل غيبياً كذلك إلى حد كبير (إذا سمحتم لي باستخدام هذا التعبير ؛ فذلك ما أراه أنا بصفة شخصية) . ستجدونه يفتقر إلى ما تمتع به شعرهم بعد ذلك من غور

### عبد الوهاب البيات :

كان شعرهم شعر البدايات . . .

### كمال أبو ديب

نعم ، وهذا ما أقصده على وجه التحديد ؛ لقد كان شعرهم شعر البدايات الشعرية « الفردية » . ثم حين ظهرت بدايات المشروع الجماعى أو الرؤية المركزية تطابق - الوجود الفردى الخاص للشاعر والشعرية ( أو التراث الشعرى ) ، مع المشروع الكلى ( أو الإجماع - الرؤية المركزية ) ؛ فنشأ شعر عربى حديث ، وكتب البيات وأدونيس

من هذا المنظور يتضح أن ما نشهده الآن هو مشهد تفتت جذرى على كل صعيد في الحياة العربية المعاصرة ، يتجسد في تفتت الرؤية الجماعية ، كما يتجسد في تفتت بنية القصيدة العربية ولغتها وصورها ورموزها الأساسية . وإذا كان النص تجسيدا لرؤيا العالم على ما يقول « لوسيان جولدمان » ، فإننا يمكننا أن نقول إننا نعيش الآن مرحلة التفتت الفعل للنص الشعري تفتت لا يقل في امتيازه الفني عما حققه هذا الشعر نفسه في بداياته من حيث تجسيده لتبلور الرؤية الجماعية العربية .

ومن هنا فإننى لا أرى أن أزمة « الإبداع » الشعري العربى ؛ ذلك بأن الشعر العربى الحالى ليس أقل قدرة على تجسيد رؤيا العالم الحالية ( التى أحدها بأنها انهيار المركز وتفتته ، وأصغها بأنها « لا رؤية » فى واقع الأمر ) مما كان عليه من قبل حين كانت مركزية موحدة .

أين تكمن الأزمة إذن ؟

إنها تكمن الآن فى عملية التلقى . وما أقصده بذلك هو أن القارئ - الجمهور - المتلقى كان يستجيب لهذا الشعر حين كان يبلور الرؤية الجماعية الموحدة ، وكان أكثر قدرة على التواصل معه والتوحد به ؛ ولذلك كان هذا الشعر جمهوره الواسع إلى حد ملحوظ ؛ أما الآن فإن المتلقى لا يستطيع أن يستجيب لهذا التفتت بالطريقة نفسها التى كان يستجيب بها لنقيضه « الموحدة » . وهذا الموقف أمر طبيعى ، ومتكرر الحدوث فى الثقافات الأخرى ؛ فالرواية الرومانسية الجديدة ، مثلا ، كما يحددها جولدمان على الأقل ، تمتلك هذه الخصيصة نفسها ؛ خصيصة الانفصال إلى حد بعيد عن استجابات القارئ العادى ، والجمهور العادى .

واننى لا أعتقد أننا نواجه أزمة فى الإبداع الشعري ؛ وذلك لأننا - على مستوى « النصوص المفردة » نمتلك نصوصا مفردة لعدد كبير من الشعراء ، لا تقل على الإطلاق ، من أى وجهة ، عن أى نصوص مفردة أخرى يمكن أن تقارن بها فى أعمال البيات أو حجازى أو أدونيس مثلا . لكننا لا نجد فى الأجيال الجديدة شخصية شعرية ضخمة تماثل تلك الشخصيات التى تنتمى إلى ذلك الجيل السابق . فهل تشكل هذه الظاهرة مجرد مرحلة من عملية يتم اكتمالها خلال حركة التاريخ ؟ هل نستطيع أن نتوقع نمو هذه الحالة نمواً يؤدى بها إلى الوصول إلى ما يعادل المستوى الذى تم إنجازه فى الجيل السابق ؟ هذا سؤال تترك جوابه للمستقبل ، إذ إنه من غير اليسير أن نتكهن به الآن .

صلاح فضل :

ثمة ملاحظة يسيرة على مجمل ما قدمه الدكتور كمال أبو ديب . إن العرض الذى تقدم به قد يصل بنا إلى أن الشعر العربى - فى تتبعه للحياة العربية وتمثله لها خلال العقود الثلاثة الماضية - لم يكن سوى عاكس سلبي للواقع الخارجى . ولكننى أرى أن الشاعر كان - على الدوام ، وما يزال - نصف نبي . فالشعراء ، وإن لم يكونوا أنبياء ، فإنهم متنبئون لهم دورهم المستمر فى تشكيل الواقع ، وبلورة آماله والتبشير بها .

ولعل الأستاذ الشاعر عبد الوهاب البيات يحدثنا - بلسان جيله -

وحاوى وعبد الصبور ، وجيلهم بصفة عامة ، شعرا مختلفا تمام الاختلاف ، لا عن شعر من سبقهم فحسب ، بل عن شعرهم هم أنفسهم كذلك . وهذه نقطة بالغة الأهمية .

إن ما حدث للشعر العربى فى هذا الفصل هو أنه تطور وتنامى من داخله ، فبدأت تنمو لغة شعرية جديدة ، ومفاهيم جديدة للصورة الشعرية ، ولعلاقة الشعر بالعالم ، وعلاقة الشاعر والفنان بالمجتمع ، ولوظيفة الفن بصفة عامة . ولكن النمو الأساسى - فيما أتصور - هو النمو البين لذلك التوحد المستمر بين ما أسميه « الإجماع - الرؤية المركزية » والإبداعات الفردية التى يمثلها الفنان الفردى ، من خلال تجسيد عميق لهذه الرؤية فى البنية الداخلية للنصوص الشعرية .

وإذا نظرنا إلى النتائج الشعري بأكملها ، فى تزامنه ، فى لحظة ما واحدة ، ووضعنا جميع النصوص على المستوى الأفقى الواحد ، نجد ذلك التجسيد الباهر للرؤية الجماعية . وقد استمر ذلك التجسيد قائما إلى أوائل الستينيات ، حيث بدأت سلسلة الانكسارات العربية التى أخذت صورة خلخلة فى كل المستويات فى الواقع العربى ، أو فى العالم الخارجى للنص .

ومن هنا نجد الشاعر خليل حاوى - مثلا - يستجيب للانفصال الذى وقع بين مصر وسوريا ، بقصيدة تبدؤى بداية المأساة الجماعية بحسدة تجسيدا شعريا . وقد تعرض السياب لمثل هذه الخلخلة ، وفى إبانها كتب عن شعب العراق وثورته كما يراها هو .

وفى هذه اللحظة التاريخية التى تواتت فيها الانكسارات ، نجد كذلك أن الرموز التى كانت لدى جميع هؤلاء الشعراء رموزا أسطورية للبحث المتحقق للبطل المنقذ الذى سيأتى - نجدها تتحول إلى رمز للبطل الأجوف ؛ للمنقذ المفتت الممزق داخليا . ولذلك نجد « أليماز » خليل حاوى يعود من الموت ، لكنه يعود قوة شريرة من قوى الموت لا الحياة ؛ ونجد « أدونيس » بطل السياب يصير بطل الخواء والشحوب والجفاف . . إلخ . وكذلك يتقلب الرمز الجوهرى للبطل « عند سائر الشعراء » عند حجازى والبيات وصلاح عبد الصبور وغيرهم . ويبقى هذا الانقلاب التصورى الجذرى فى الشعر تجسيدا لسلسلة الانقلابات والانكسارات التى وقعت « بالعالم الخارجى » ؛ أى تجسيدا للخلخلة التى حلت بالرؤية الجماعية العربية ، إلى أن ثاقى هزيمة عام ١٩٦٧ ليتحول ما كان خلخلة إلى انهيار كلى ، ويتحول النمط الشعري الجديد إلى نمط المراثية البكائية ؛ إلى نمط ندين صرف يكاد يعود بنا إلى نمط من الشعر الرومانسى الذى يمارسه الآن هذا الجيل بأكمله ، وإن يكن يمارسه بطبيعة الحال - بطريقة تخرج على معطيات الشعر الرومانسى ؛ لأن هذا الجيل كان قد حقق إنجازاته الداخلية وأصلها فى خلال مرحلة سابقة .

إننى لا أحاول أن أربط ربطا ميكانيكيا بين النصوص والواقع ( أو العالم الخارجى ) ، ولكننى أحاول أن أتتبع مصير هذا الإجماع - الرؤية المركزية . وما أراه هو أن سلسلة الانهيارات التى بدأت فى ١٩٦٧ قد استمرت سارية حتى الوقت الحاضر ، وتبعها انهيار الرؤية المركزية الجماعية . وهذا كله يتجسد الآن فى الحياة العربية ، ويستجيب له الشعر ويتطابق مع مخزقاته ، مثلما استجاب من قبل لما كان فى هذه الحياة من تبلور لرؤية جماعية وتجسيد فعل لها .

من مصادره بإزاء تحولات الواقع في الوطن العربي ، عن وعيه بهذه التحولات ، مشدركته في تحقيقها ، فضلا عن إبراز ملاحظاتها وتشكيكها .

### عند الوهاب البيان

إنني اتفق مع الأستاذ حجازي فيما عرضه من أفكار . وكذلك أتفق مع جملة ما قاله الدكتور كمال أبو ديب ، ولكنني أختلف معه من جهة أنه قد وضع جميع الأسماء التي ذكرها في سلة واحدة ، وذلك لأنني أرى أن ليس سائر من الشعراء العرب يطلق من أيديولوجية معينة ، وموقع جغرافي محدد ، ورؤية خاصة ، ومن ثم فإن تأثير الواقع العربي على سائرهم يختلف عند كل واحد منهم عنه عند الآخر .

أما عن الموسوي الذي تدور حوله الندوة ، فإنني أريد أن أقول : « إن كمالك - متفائل - إذ إنني لا أعتقد أن هناك أزمة طاحنة برحله الإبداع لشعري ، وإذا كان ثم أزمة تواجه الشعر فإنها الأزمة الخارجية ، وليس الشعر . أما ما يمكن النظر إليه على أنه أزمة داخلية لتبعية العربية ، فإنه من قبيل الأمور الثانوية التي لا تشكل خطرا حقيقيا على حركة الشعر العربي .

إن الأزمة الأصلية الخطيرة هي اليأس المادي والروحي الذي يعيشه الإنسان العربي ، والذي ينعكس بطبيعة الحال - « يؤسا » شعريا وفنيا . وسوف أركز - الآن - على جانب واحد من جوانب هذه الأزمة .

بقدر كانت وسائل الاتصال الأبي والفني ، ووسائل النشر ، كذلك ، يساهم حكم السلطة في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن - كانت في يد الجماهير . ومع أن الجماهير - في ذلك الوقت - كانت تواجه قديم كبير - من القهر والكبت والضغط ، فإنها كانت تطف - برغم ذلك - منعاكسة في معركتها المستمرة لمواجهة السلطة وهيمنة الدولة ، ولهذا كان المثقف ، أو المبدع أو الشاعر ، يجد متسعا من الحرية والحركة والإبداع . ولكن هذا المتسع صار يضيق يوما بعد يوم . من خلال أساليب حكم السلطة القائمة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وباتت السلطة في الوطن العربي تهيمن على جميع وسائل الإنتاج والنشر ، بل « على كل شيء » ، في الوقت نفسه .

وهذه السلطات العربية الحالية تتجه - كما هو الحال مع كل سلطة مشابهة في أي عصر من العصور ، بحكم طبيعة تركيبها - تتجه ، في الوقت الراهن ، إلى محاربة الإرهاب المفتح والظاهر ، ومصادرة الأفكار التي « لا تريضيها » ، مهما كانت عظمتها ، ومهما كانت قيمتها الإبداعية ، ولا تشجع من المواهب والإبداعات إلا ما يخدمها ويخدم أغراضها . ولا تقرب أو تبعد إلا من تشاء ، كل ذلك من خلال سيطرتها على جميع المحلات والصحف وجميع المنابر ووسائل توصيل الشعر والفن والفكر إلى الجماهير ، وعلى سائر وسائل الإعلام كذلك .

ماذا كان أثر هذا كله ؟

لقد نتج عن هذا نوع من الفوضى الثقافية الشاملة ، وبدأت أدوات السلطة الإعلامية تقدم صورا مغايرة وغير مطابقة لصورة الشعر لعربي القائمة منذ أقدم عصوره ، من لدن امرئ القيس وطرفة إلى

شوقي وحافظ وصلاح عبد الصبور وحجازي والسياب وسواهم من الشعراء . وفوجئت الأجيال الجديدة من طلبة المدارس والجامعات ، الذين كانوا يقرأون روايات شعراء العربية في عصورها المختلفة - فوجئت هذه الأجيال باختفاء تلك الساذج وفوجئت باستبدال ما هو أقل وأدنى بما هو خير وأرقى .

ولم يقتصر الأمر على الشعر وحده ، بل امتدت اللبلة والفوضى الثقافية ، وانعكست على كل الأصعدة ، في الفنون التشكيلية ، والمصا ، والموسيقى ، والنقد ، « وفي كل شيء » .

وتفاقمت هذه الأزمة في الثمانينيات تفاقما كبيرا ، أدى إلى اختفاء الأصوات الشعرية الحقيقية ، وذلك برحيل بعض الشعراء عن عالمنا ( إلى العالم الآخر ) قهرا وظلما ، ورحيل بعضهم باغترابهم عن وطنهم ، وسكوت بعضهم الآخر وهم في ديارهم . وحين ظهرت أجيال شعرية جديدة شابة ، تكتب شعرا جيدا ، ضاعت هي الأخرى في خضم الفوضى السائدة .

هذه بعض صور تناقضات الأزمة الخارجية التي تواجهها القصيدة العربية من خارجها ، وتأثيرها من العوامل الداخلية .

أعود الآن إلى ما قاله الصديق الدكتور أبو ديب حول الرؤية الجماعية - الحلم . وقد تحدثت عن هذا الأمر على نحو مفصل في مجلة « قضايا عربية » في مقابلة طويلة أجراها معي غالي شكري .

إننا إذا نظرنا إلى أبرز أعمال الشعر العربي الحديث منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، نجد أنهم - دون أن نحدد الأسماء - يتوزعون على رقعة جغرافية واسعة ، ويتبنون انتباهات متباينة تتفاوت من الانتباه القومي إلى الانتباه القومي الإنساني ، مروراً بالانتباهات المتباينة التي تتعلق بالجذور الطائفية أو القبلية أو العنصرية ، وأنا أقصد هذه الكلمات على وجه التحديد ، وبمعانيها الحقيقية . وهناك من كانوا يتبنون انتباه كاملا إلى الثقافة الغربية ، منقطعين عن أي انتباه إلى الثقافة العربية . فكيف - مادام الأمر كذلك - كيف يمكن أن يكون الحلم موحدا ؟ وكيف تنعكس رؤية جماعية على شعر هؤلاء كافة ؟

علينا ، إذن ، مادما بإزاء مثل هذه الأوضاع المتفاوتة ، وإذا كنا بصدد دراسة نقدية فاحصة - علينا أن نتحدث عن كل شاعر - أو عدة قليلة منهم - على حدة ، وأن نلاحظ توزيعاتهم المختلفة في الوقت نفسه . ولأضرب أمثلة لما أقول . إننا نذكر أن الشعراء الذين لم يلتزموا بالحلم أو الرؤية الجماعية ولم يشايعوها ، ظلوا يكتبون أفكارهم ذاتها ، وظلوا يتبعون نهجهم الفني كما هو ، وأن يكونوا قد أصابهم تطور ما - بطبيعة الحال . وإننا لنذكر - كذلك - أن الشعراء الذين كانوا يلتزمون بالاتجاه القومي الإنساني العام قد استمروا - من الناحية الموضوعية - على ما هم عليه من التزام ، وذلك بالرغم مما أصابهم من الانكسار والإحباط ، فظلوا يبدعون مع انكسارهم وإحباطهم . ولنذكر ، أخيرا ، أن شعراء آخرين ممن كانوا يلتزمون بأيديولوجيات أبعد أو أكبر من الالتزام القومي نفسه ، لم يتحذعوا بهذا الحلم وتلك الرؤية الجماعية .

إنني أعتقد دائما أن المثقف الحقيقي هو ذلك الذي يمتلك ، منذ البداية ، تلك الأدوات التي تمكنه من الرؤية الحقيقية للواقع ، والتمييز بين الواقع « المخادع » والواقع الحقيقي . ولقد كان الواقع

نحتاج إلى « هبة » أو نهضة جديدة . وعلى أية حال ينبغي ألا يهزنا الإحباط ، فثمة حصور كثيرة من الإحباط جاوزها الإنسان وهبها . فهناك عهد اصطلاح على أنه كان جهدا مظلما ذا شعر ردى ، ولكن بعض النقاد كشفوا عن شعراء كتبوا في هذا العهد شعرا طيبا . وإذا كان ثم وجه للمقارنة ، فإن المرحلة الحاضرة التي نعيشها الآن أفضل كثيرا من ذلك العهد البعيد ، من ناحية المعطيات والمؤثرات العامة ، سواء في ذلك المؤثرات الداخلية أو الخارجية الأجنبية .

وها هنا أود أن أقول إننى لست ضد التلاقى والتواصل مع الثقافات الأجنبية « الإنسانية » التي تؤكد العمل على تحقيق الأسير الإنسان في السعادة والتحرر ، وإننى أرفض تلك النزعة العصبية التي تتناول الثقافات الأجنبية تناولا يشبه أن يكون صراحا بين عدوين : بين « أبيض وأسود » ، ذلك بأن أى ثقافة إنسانية تؤكد حرية الإنسان والآمال الإنسانية ، هي ثقافة لا تتنافى مع الثقافات والروايات الوطنية على الإطلاق ، بل إنها تلتقى معها وتتفق .

وينبغي أن نميز بين ثقافة الغرب من جهة ، والغرب السياسى بوصفه دولا تنفق ممها أو نختلف من جهة أخرى . فالغرب ليس مجرد دول معينة كأمريكا أو فرنسا أو إيطاليا ، وإن تكن هذه الدول في حد ذاتها قد أنجبت مثقفين وعباقرة أصطفا لسانسبانية أصلا وإبداعات عظيمة ينبغي الإفادة منها .

فما المانع ، إذن ، أن نأخذ من فكر الغرب ما يتوافق معنا ويناسبنا ؟ فإذا أراد الدكتور صلاح فضل مثلا ، أو الدكتور الربيعي أو الدكتور كمال - إذا أراد أحدهم أن يقوم بالنظر لقصيدة جديدة تحمل ملامح جديدة ، فله أن يفيد من نظرية أوروبية ما ، وله ألا يأخذها بحذافيرها ، بل يأخذ منها ما يعينه على توضيح وجهة نظره . ولكن مثل هذه الاستمانة بالفكر الغربى تواجه أحيانا بالرفض من المثقفين أنفسهم ، على نحو يعد - هو وغيره من الظواهر - مولدا لنوع من الأزمات التي تشكل نوعا فريدا من الإرهاب خاصا بنا نحن العرب ، نوعا من الإرهاب الذى ليس مرجعه - في هذه الحالة - إلى السلطة ، بل إلى المثقفين ذاهم ، وذلك لأنه إرهاب يقع بين بعض المثقفين وبعضهم ، وبخاصة من قبل أولئك الذين يمثلون قوى الثورة المضادة ، والذين يحاولون أن يحدوا لكل إنجاز متطور وحقيقى ميررات لمعرفته وكفى شوه .

ومن قبيل هذا النوع من الإرهاب الذى يتعرض له الشاعر العربى ، هناك كذلك صور من الإرهاب التي يلقاها من سائر المثقفين والقراء ، وذلك حين يواجه مثل هذه الأسئلة : لماذا لا نكتب ؟ أو لماذا نكتب ؟ أو لماذا لا نكتب قصائد مثل قصائد الخمسينيات أو الستينيات ؟ . . . إلى آخر هذه الأسئلة التي تضع الشاعر دائما بين فكى رضى . وهكذا فإن السلطة تضطهده ، والقارئ يضطهده ، والنقاد كذلك أحيانا ما يضطهده .

نحن إذن نلج في مواجهة أزمة متعددة الجوانب ، أساسها أن المجتمع العربى مجتمع متخلف يعيش بؤسا ماديا وروحيا ، وبعان من صور إرهاب مختلفة ومتعددة . فهل نتجه - والأمر كذلك - إلى أن نضع اللجام في فم قوى النمو في الثقافة العربية ، ونقول لها قفى مكاتك لأن الجماهير تعاني البؤس والفاقة والتخلف ؟ الجواب - بطبيعة الحال - هو بالنفى ، ذلك بأن النمو الثقافى والنمو الروحى

الذى ارتبط بذلك الحلم الموهوم واقعا غير حقيقى وغير ثورى . وذلك بأن التطور ، أو التقدم ، لا يمكن أن يتم إلا عن طريقين : إما عن طريق الثورة الحضارية الجذرية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية الكاملة ( وليس عن طريق ثورات العالم الثالث المبثورة ، تلك التي لم تؤد جميعها إلى ما كان يرتجى منها ) ، وإما عن طريق النمو الروحى الحضارى ، الذى يمكن أن يرقى في مدارجه كل شعب ، إذا استطاع أن يمتلك سيادته وحرية ، وسلطانه على أرضه بثرواتها وخيراتها ، وإذا استطاع أن يواجه كل هذا وجهة العمل من أجل إحداث مثل هذه الثورة على نحو سلس .

إن كل ما مر به الواقع منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، كان مجرد « خيال ظل » . ولقد كان في إمكان أى مفكر عربى بسيط أن يرى حقيقة « ما سيحدث » ، ذلك لأن الكارثة لم تكن متمثلة في مجرد ضياع فلسطين في عام ١٩٤٨ ، بل كانت الكارثة الأكبر ميسا كان « سيأت بعد » . وهناك شعر عربى يتمثل في أشعار كثير من الشعراء ، مثل خليل حاوى والسياب وحجازى وسواهم ، كان يحمل هذه « السروية للكارثة القادمة » ، ولكن التزامهم القومى الإنسان بوطنهم ، منهم من الصراخ ، ومنهم من كشف الأوراق في بداية الأمر . وظل هذا الوعى ينمو داخلهم ، في ذلك الوقت ، دون أن يبلغ تكاملا يفضى إلى إعلانه ، ولذلك تشبثوا - تبعا لميل إنسانى عام - بأبسط ظواهر الحلم الجماعى الكاذب ، الذى كان - برغم كذبه وزيفه - مسيطرا وساندا وظاهرا على ما عداه .

وربما أستطيع - إذا سمح لى - أن أذكر أنه كان ثمة إشارات متضمنة في كل شعرى تشير إلى رفض هذا الواقع . ولكن في الحقيقة لم أرفضه كلية ، لأنه - بالرغم من كل شيء - كان يحمل بعض علامات لا يمكن للشاعر أن يرفضها ، نظرا لقبته من الناحية القومية أو الإنسانية . ولكن كان هناك ، على وجه الإجمال ، من نظر إلى ذلك الحلم وتلك الرؤية منذ البداية بوصفهما كذبا وروية مزيفة .

وبعد ، فماذا عن الواقع الحالى الذى نعيشه الآن ؟

إن معظم الشعراء الذين تحدثنا عنهم ، وتحدث عنهم الدكتور كمال أبوديب ، ما يزالون أحياء ، ويواصلون العطاء . وأنا أقرأ إنتاج هؤلاء الشعراء وأفارنه بإنتاج الشعراء الجدد ، فأجد بعدا شاسعا بين الإنتاجين . وهذا لا يعنى أنى أبخس قيمة الأشعار الجديدة ، غير أنه إذا كانت هناك قلة من الشعراء الجدد تعبر بشكل فنى متكامل عن الواقع الحالى ، وذلك حين تعبر عن روح الإحباط والانكسار السائدة في الوقت الراهن ، فإن الأكترية الغالبة منهم لا تقدم سوى ثروة لفظية ميكانيكية ، ينطبق عليها ذلك المثل الذى يقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة .

وفي الوقت نفسه نجد أن وسائل الإعلام التابعة للسلطة القمعية تشجع مثل هذه العملة الرديئة ولا تقيمها ، ولذلك فإنه ليس من الغريب أن نرى المعاصرة الرديئة أو الحداثة الرديئة تتجاور في كل مناسبة مع السلفية الرديئة ، لبشكلا معا ، جنباً إلى جنب ، وجهين لعملة واحدة .

إننا نبحث الآن عن النور والخلاص ، فكيف نجدهما ، وأين ؟ إنهما موجودان في داخل القصيدة العربية . ولكن الحياة العربية ذاهبا

ينبغي أن نكون لها الأولوية لكي يمكن أن نتقدم ، وأن نعلو فوق  
البؤس وفوق التخلف ، وفوق كل صور الإرهاب .

#### صلاح فضل :

لقد أتاح لنا الأستاذ البياتي فرصة لتناول قضايا عدة . ولكنني سوف  
ألتقط من هذه القضايا تلك القضية التي توشك أن تشرب بأصابع الاتهام  
إلى النقد العربي بوصفه طرفاً مشاركاً في صنع أزمة الإبداع الشعري ،  
أو بوصفه مسئولاً عن بعض ظواهر هذه الأزمة .

وفي هذا الصدد ، أذكر أنني قرأت منذ عهد - قريب شيئاً جسد  
في المسؤولية الكبرى للنقد ، وصوّري النتائج العميقة التي تترتب على  
قيامه بدوره ، في كثير من الأحيان . فقد قرأت في حلقة من حلقات  
مذكرات الشاعرة فدوى طوقان سطوراً لافتة ، تصور الأثر الذي  
صنعه في حياتها الشعرية مقال للدكتور محمد مندور قرأته الشاعرة في  
واحد من أعداد مجلة « الرسالة » ، ففتحت لها باباً جديداً من أبواب  
الإبداع الشعري تميزت به من بعد . ومثل هذا الاعتراف يجعلنا نشعر  
بحجم المسؤولية التي تقع على عاتق النقد ، ويجعلنا نشعر بالمدى العميق  
الذي يمكن أن يصل إليه تأثيرهم ؛ فرب كلمة نقدية هابرة تغير مجرى  
حياة الفنان ، وتعيد توجيه إبداعه في مسار فني جديد .

ونرجو الآن من الدكتور محمود الربيعي أن يحدثنا عن دور النقد في  
نهم الإبداع وتلمسه ومعرفة أسرارها ، وفتح الطرق أمامه ، وتجسيد  
قضاياها وظواهره .

#### محمود الربيعي :

إن النقد لا يخلق شاعراً . هذه مسلمة واضحة . ولاخط إذن  
خطوة أخرى فأقول : إن النقد لا يستطيع أن يعين الشاعر كثيراً ،  
ولكن باستطاعته أن يعين القارئ .

إننا نسمع عن شكوى الشعراء من النقد والنقاد ، وبالنسبة نسمع  
عن شكوى القراء من هذا النقد وهؤلاء النقاد .

حقاً ، إن النقد - بوصفه الوجه الثاني للإبداع - يعانٍ هو كذلك  
كما يعانٍ الشعر ؛ وهو مكبل أيضاً بكثير من القيود ، بدءاً بالقيود  
السياسية ، كما تحدث الزملاء ، وإنهاء بقيود خيالنا الفكري والعلمي  
والفني الذي لم يتحرر بعد . ولأضرب مثلاً واحداً يتعلق باللغة ؛ وهو  
أن نظرنا إلى اللغة بأوضاعها العربية الحالية تمثل قيداً على كثير من  
الشعراء والنقاد ؛ وهذا مثال واحد لما يواجهنا من عقبات ولذلك فإننا  
في حاجة إلى كثير من المغامرة والارتداد لمجاورة كل هذه العقبات .  
ولكنني سوف أجاوز هذه النقطة لأبحث عما يستطيع النقد أن ينجز في  
صنعه برغم كل العوائق .

إنني أرى أن أعظم نجاح يستطيع النقد أن يصنعه إنما يكمن في  
تحقيق مهمة في غاية الخطر والضرورة ، وفي غاية البساطة والصعوبة في  
الوقت نفسه : وهي أن يجعل شعر الشعراء إلى القراء نقياً جليلاً ، وأن  
يجعله مفهوماً له ومثيراً ، وأن يسهم بنصيب - أي نصيب - في إعانة  
القارئ العادي على أن يكون « قارئ شعر » ؛ وهذه أسمى غايات  
النقد .

ولذلك فإنني أود أن تنفق على هذه القضية ؛ وهي أنه لا محل  
لشكوى الشعراء من النقد ؛ فليست هناك مسؤولية للنقد نحو الشعراء

( ولا أنفي بطبيعة الحال أهمية العلاقة بينهما ) ؛ وإنما هناك مسؤولية  
للنقد نحو القراء . فكيف يمكن أن تتحقق هذه المسؤولية ؟

إنها يمكن أن تتحقق بتكثيف جهود النقد ، وتوجيهها نحو المزيد  
والمزيد من « القراءة » النقدية للنصوص الشعرية ، والمزيد والمزيد من  
الدراسات « التطبيقية » لها ، حتى يمكن أن يتخلق لدينا ، ولدى  
القراء ، ما يمكن أن يسمى « نماذج » في القراءة . فإذا تعمقت هذه  
النماذج في شعور القراء وإدراكهم ، تكونت لديهم استعدادات  
وتقاليد « حية » لعملية فهم الشعر وقراءته ؛ بحيث يمكن لهذه  
التقاليد - على المدى البعيد - أن تصبح عوناً للشاعر نفسه بوجه من  
الوجوه ( كأن نجعله - مثلاً - يحذر مزالق كان يقع فيها ، ولم يعد  
القارئ يتقبلها منه ) .

ومن جهة أخرى ، أريد أن أقول إن الشاعر العربي مشارك في جزء  
من المسؤولية الروحية عن الكوارث التي تلاحقت على العالم العربي ؛  
وذلك لأن السياسي أو الاقتصادي أو عالم الاجتماع لا يستطيع أن  
يستشعر المستقبل منذراً أو مبشراً ، على النحو الذي يستطيعه الشاعر .  
لقد كان على الشاعر العربي حين استشعر الخطر ، أن يتقدم منذراً أو  
مضحياً ، ولكنه لم يفعل .

ومن الحق أن شعراء العربية قد عاشوا في وجداننا جميعاً ، ومن  
الحق أننا تعلمنا على أيديهم ، وأن شعرهم قد شحذ الشعور العربي  
وزكاه ، ونقى منابع الإحساس لدى القراء ؛ ولكنه من الحق كذلك  
أن نقول إن الشعر العربي ( مع غيره من مقومات بنائنا الثقافي ) لم  
يعصم من وقوع الكارثة ؛ فسجل على نفسه أنه كان على نحو من  
الأنحاء صدى للواقع وصدى للأحداث ، وأنه - بذلك - لم يكن  
مرشداً ومعلماً . فهل كان الشاعر - حينئذ - محتاجاً إلى ناقد لأداء هذه  
الرسالة ، أم أنه كان في حاجة إلى طائفة الشعرية ؛ إلى الحتمية الشعرية  
يفجرها ويطلقها لكي تعلية فوق الملابس الخارجية ، والحسابات  
المزيفة ، والرؤى المغلوطة ؟

إن ما يبدو لي الآن هو أن النقد العربي في حاجة إلى شعر عربي  
جيد ، لكي يصبح نقداً جيداً ؛ والعكس ليس صحيحاً ؛ فليس على  
الشاعر أن ينتظر الناقد لكي يوجهه . وإنني - بوصفي ناقدًا - لا أقطع  
العلاقة بين النقد والشعر ولا أنفيها بطبيعة الحال ، ولكنني - في الوقت  
نفسه - لا أشعر بمسؤولية مهنية نحو شعراء العربية ، بل أشعر بمسؤولية  
مهنية نحو القارئ العربي الذي ينبغي أن يصل إليه شعر الشاعر  
العربي من خلالي ، وأن يفهمه ويحب من خلالي ، وأن يمي قضاياه  
ورسالته ، وأن يقدره كذلك حق قدره من خلالي .

فإذا اتفقنا على أن هذه هي مهمة النقد ورسالته ؛ مهمة الوصول  
بالقارئ إلى « عالم الشعر » ومساعدته على تذوقه وفهمه ، فإنني أول  
من يعترف بأن النقد العربي مقصر في أداء رسالته . فما يزال النقد  
العربي مقصر تقصيراً كبيراً ؛ وذلك لأنه ما يزال يدور في بحث  
الأيديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يفرق  
في عرض الأفكار النظرية ، التي لا يفي بربدها دون أن يتنبه إلى أن  
مهمته الأصلية والأساسية هي تقديم « نموذج في القراءة » . وليكن  
ذلك النموذج المرجح قواماً مرة وضميماً مرة ؛ وليكن كاشفاً مرة ومعنياً  
مرة ؛ ولنكرر المحاولات حتى نصل إلى نوع من القراءة الفاحصة ؛  
وعندها يكون النقد قد أدى رسالته .

عملا مغلقا ، أم يقرؤها بوصفها صدى للواقع وانعكاسا له ؟ لقد فهمت من كلام الدكتور كمال أبو ديب أنه ثمة علاقة قوية بين حركة الواقع وحركة الإبداع ، ولكن ما يدهشني هو أنه في « مداخلات » أخرى له يمكن أن يفهم من كلامه غير ذلك .

ولنتنقل إلى مظهر آخر من مظاهر أزمة الإبداع الشعري . إننا نتحدث مثلا عن شعراء السبعينيات ، ولكننا - في الحقيقة - نتحدث عن شبّح غمامض مجهول ، فنحن لا نصرّف من هم شعراء السبعينيات ، ولا نعرف شيئا عن مواهبهم ، بل ، وفوق ذلك ، أين النقد الذي يحاول أن يعرفنا بهم ؟ هناك إذن أزمة ! فلماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجربة إلى هذا الحد ؟

والأمر لا يقتصر على الأجيال الجديدة من الشعراء ، بل إن الشعراء السابقين الذين هم شعراء جيلنا والجيل التالي له ، يتعرضون لأزمة . إنني أريد أن أعترف بأنني أحس بضرورة إحداث تفجير لغوي ، أحس بضرورة مراجعة عمل ، أحس بضرورة الابتعاد عن تكرار نفسى . . . إلى غير ذلك من الأحاسيس المؤرقة .

هذه الأحاسيس المؤرقة ، وتلك المشكلات جميعا ، من يستطيع أن يكشف عن غمتها ؟

إن الغمة لا يمكن أن تنكشف إلا بالعمل الجماعي المتكامل بين جميع أطراف الحياة الثقافية .

إن عمل النقد لا يقتصر على الجانب التربوي كما يبدو من كلام الدكتور الربيعي ، بل ينبغي أن يتسع إلى نطاق المشاركة الشاملة ، لأنني أتصور أن الإبداع الشعري هو كذلك مجال نشارك فيه جميعا ، فليس مناهل العمل الفردي أو الموهبة الفردية التي تكفى بنفسها ، مستغنية عن النقد وعن القراء ، أو عن الوجود الثقافي كله بصفة عامة .

عمود الربيعي :

أنا لم اتل بهذا الرأي بطبيعة الحال ، فلا استغناء ولا اكتفاء كاملين . . .

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم ، فذلك أمر لا جدال فيه . ولكنني أردت أن أؤكد هذا ، إن الشاعر يحتاج إلى الآخرين ولا يستغنى عنهم ، إنه لا يحتاج إلى الناقد فحسب ، بل يحتاج إلى القارئ أيضا ، لكي يقرأ نصه الشعري ، ويشارك في إبداءه في الوقت نفسه . فإذا كنا نتحدث عن قراءة تخلق النص خلقا جديدا ، فلا بد أن نضمن وجود هذا القارئ الذي يستطيع أن يقرأ النص قراءة إبداعية . .

عمود الربيعي :

نرجو أن يتحقق هذا ، وعلينا نحن أن نحققه ، ولكن لا نستطيع أن نضمنه الآن قبل الأوان . .

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم : ولذلك فنحن في حاجة إلى المزيد من المراجعة الشاملة لكل مفاهيمنا وتصوراتنا . ولأعد مرة أخرى إلى مفهوم الرؤية الجماعية ،

أردت أن أبقي في عمق هذه المسألة ، دون أن أجاوزها ، تنبيهها إلى أهميتها ، وإشعارها بخطورتها .

عبد الوهاب البياي :

إنني أوافق الدكتور الربيعي في كل ما ذهب إليه . ولكنني أريد أن أقول إن إشارتي إلى النقد كانت ضمن رحلة طويلة بين قضايا كثيرة . ومن الحق أن الشاعر الجيد ربما لا يحتاج إلى ناقد ، ومن الحق أيضا أن حاجة القارئ إلى الناقد أكبر من حاجة الشاعر إليه . ولكنني كنت أشير إلى أن بعض النقاد - وليس كل النقاد - يمارسون إرهابا ضد الشعراء ، فتراهم يحاولون - على سبيل المثال - أن يفرضوا مقولات ونظريات على الشعر ، بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها ، كان في رأيهم شعرا يخرج عن حلبة الشعر . . . . . إلى آخر ما يقولون في هذا الصدد . وهل أية حال ، فإن هذه مشكلات يمكن أن تنقضى ، وأن تجد حلولها حين تتوازن حركة الإبداع وحركة النقد ، ولكنني أرى أن الأوضاع الثقافية في الوطن العربي لا تسمح بإقامة توازن ما ، بل إن حياتنا كلها تفتقر إلى التوازنات .

أحمد عبد المعطى حجازي :

لقد طرح الدكتور كمال أبو ديب والدكتور عمود الربيعي عدة قضايا أساسية ينبغي أن نتوقف من أجل مناقشتها .

تحدث الدكتور كمال عن فكرة الرؤية الجماعية وفتحتها . وإنني أحسب أن هذا التفتت هو أيضا رؤية جماعية أخرى ، أي أن الرؤية الجماعية التي كانت تتميز بنوع من الانسجام ونوع من الرضا عن الواقع ، قد حلت محلها رؤية جماعية أخرى بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ، تقوم على الانكسار ومشاعر الهزيمة والخذلان ، واليأس من الواقع وضرورة الثورة عليه .

وبذلك لا يجوز القول بأننا نفتقد الرؤية الجماعية ، إذ إنك لا تطيع أن ترى الناس من المحيط إلى الخليج ( إذا شئت القول ) يرددون الكلام ذاته ويشعرون بالشاعر ذاتها ، وما ذلك في حقيقته إلا نتيجة لوجود تصور جماعي للواقع الحالي ، نعم هو تصور يختلف عن سابقه في المحتوى والمظهر ، ولكنها معا تصوران يتفقان من حيث كونها تصورين جماعيين .

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن : لماذا لم تعكس الرؤية الجماعية الجديدة حركة جديدة ذات طابع مركزي في صور الإبداع المختلفة بعمامة ، وفي الإبداع الشعري بوجه خاص ؟

إننا منذ سنوات طويلة لم نشهد حركات شعرية جديدة ، ولم تبرز لدينا « أسماء » شعرية جديدة ، بل إن بيئات شعرية خصبة ومهمة ، وذات دور مركزي في تاريخ الشعر العربي ، مثل البيئة العراقية أو البيئة المصرية ، لم تقدم شاعرا مهما منذ زمن غير قصير . هناك ، إذن أزمة في الشعر العربي ، في مصر وفي العراق ، وفي سائر بلدان الوطن العربي .

وإذا نظرنا إلى النقد فإنه يمكننا أن نقول مع الدكتور الربيعي ، إنه لا توجد حقا « قراءة » للقصيدة العربية ، أو تناول نقدي يركن إليه القارئ العربي ، ويهديه إلى مرقا الشعر . ولذلك صار القارئ العربي مضيقا لا يجد له بدا ، بل إن حيرة شديدة تشتمل قارئه القصيدة العربية : هل يقرؤها من خلال موضوعها ، أم يقرؤها من خلال شكلها ولغتها ؟ هل يقرؤها من جهة اكتفائها بذاتها ، بوصفها

والأدب ، لا على صعيد الأطروحات النظرية ، التي يفترحها العمل أو ينادى بها ويعملها ، فحسب ، بل على صعيد البنية كذلك .

صلاح فضل :

إننى أذكر أن جولدمان لا ينسب رؤيا العالم إلى طبقة بالمفهوم الاجتماعي ..

كمال أبو ديب :

بل ينسبها إلى فئة .

صلاح فضل :

ولكن ليست بوصفها مفهوما اجتماعيا ، بل بوصفها لفنة ثقافية . فجولدمان يرى أن البنية الثقافية لثقافة ما تتبلور في الأعمال الإبداعية متوازية مع البنى الأخرى ، دون أن يكون هذا التبلور تعبيرا « مباشرا » عنها . وهذه البنية تستمد وجودها - كما يرى جولدمان - من كل ما يتسرب إليها من البنى الاجتماعية المختلفة الأخرى ؛ ومن ثم لا يصبح مفهوم الفنة عنده ذا صبغة عنصرية طبقية جزئية بحيث يمكن تمييزها بقطاع أو قطاعات اجتماعية معينة . ولذلك تتول رؤيا العالم عند جولدمان إلى انعكاس لحركة الطبقات كافة ، وليس لحركة طبقة واحدة في مجتمع ما ؛ وبذلك يكون الإبداع تعبيرا عن التطور الاجتماعي كله .

محمود الربيعي :

هل نبحث في الشعر عن الرؤية الجماعية أم الفردية ؟

كمال أبو ديب :

هذه نقطة ينبغي أن تناقش .

محمود الربيعي :

نعم . فهل تكون القيمة في الشعر مبنية على إدراك الفروق الدقيقة المميزة بين الرؤى الفردية المختلفة ؟ هل تستخلص الرؤية الكلية الجديدة المتكاملة من مجموع رؤى العباقرة من شعر الأمة وتراثها ، أم تفرض على ضمير الأمة من خارجها بدعوى ما يسمى الرؤية الجماعية ، فتتضاف قيود وقيود على وجودنا الثقافي المثقل من كل جانب بالقيود ؟

صلاح فضل :

في إطار المفهوم المطروح ، ليس ثم تناقض بين الرؤية الفردية والرؤية الجماعية ، وفي إطار هذا المفهوم يكون الأدباء والفنانون هم الأفراد الذين يملكون من الحدس والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعي ؛ فتدرك الجماعة ذاتها على أيديهم ، حين يصير ما كان مبهما في ضميرها مجسدا في رؤية فردية مبدعة . وبذلك تكون رؤيا العالم من هذه الوجهة فردية وجماعية معا .

محمود الربيعي :

فلماذا لا نبدأ إذن من الرؤية الإبداعية الفردية ، وصولا إلى الرؤية الجماعية ، وليس العكس ؟

وما سمي بالحلم القومي أو الاشتراكي ، وما إلى ذلك . لقد كان هذا الحلم وهما ، ومع ذلك كان مرتبطا بمرحلة غنيت بالكثير من النتائج الفنية شديدة التنوع ؛ فلماذا استطاع هذا الوهم أن يخلق غنى وتنوعا ؟

إنك تستطيع أن ترصد في تلك المرحلة أعدادا كبيرة من الشعراء « المنفردين » الذين يتميز كل منهم بلغة خاصة وتصور مستقل وسط حشد هائل من الشعراء الآخرين ، في بيئة وسعتهم جميعا ، ووهبتهم الفرص الكاملة على قدم المساواة هم وأجيالا أخرى جاءت تبحث عن لغتها الخاصة دون أن تكرر لغة السابقين . فلا شك أن شعراء مثل أمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر ، وعددا من شعراء المقاومة ، محمود درويش وسميح القاسم وغيرهم ، هم من أجيال تالية على الجيل الذي نشأنا فيه ؛ فلماذا استطاع هؤلاء الشعراء في الستينيات أن يخلقوا لغة جديدة ، وأن يتميزوا بشخصيات مستقلة ، وأن يشقوا طرقا متفردة ، بالرغم من ذلك الحلم - الوهم . ومع أننا نعيش الآن مرحلة وعى يتميز بالنقد والمراجعة والحصانة ضد الوهم ، فلماذا لم نستطع أن نخلق إبداعا جديدا مقابلا لإبداع مرحلة الحلم القومي - الوهم . فكيف ينكر الدكتور كمال أبو ديب أن تكون هناك أزمة في الإبداع الشعري الحالي ، مع أنني أرى أن مظاهر هذه الأزمة أوضح من أن تنكر ؟

كمال أبو ديب :

من الحق أن ما قاله الأستاذ حجازي جدير بالاهتمام والتأمل ، وخصوصا تلك النقطة الأولى التي طرحها حول فكرة كون غياب الرؤية الجماعية ، في حد ذاته ، هورؤية جماعية أخرى .

إننى حين استخدمت مفهوم الرؤية الجماعية كنت أتحدث في الحقيقة عن عدد من المكونات التي وضعتها ضمن إطار هذا المشروع الجماعي - الرؤية المركزية ؛ ذلك لأن هذه الرؤية ليست سهلة التحديد على نحو يعنى أستطيع أن أبلورها - في الوقت الراهن - بشكل دقيق . ولكن هناك بعدا خاصا ينبغي أن يؤكد ، لأنه يشكل جزءا مهما من تصوري للموضوع ؛ وهو ذلك البعد الذي يتعلق بكيفية تجسيد الرؤية عمليا في صور الفن المختلفة .

ونحن نحتاج في هذا الصدد إلى منظور شبه طبقي إلى حد ما ؛ ذلك بأن « الأداة » التي تعبر عن هذه الرؤية الجماعية ليست هي - في نهاية الأمر - « كل الجماعة » بكل أفرادها ؛ فهناك فرق أساسي بين الرؤية الجماعية والجماعة ذاتها من جهة قيامها بتجسيد هذه الرؤية ؛ من جهة هؤلاء الذين يجسدون هذه الرؤية ، من داخل هذه الجماعة ، في التعبيرات الفنية المختلفة .

هناك مفهوم واحد مطروح في الوقت الراهن خارج إطار الدراسات الماركسية التقليدية ، هو مفهوم لوسيان جولدمان . وبالرغم من تقديري لجولدمان ، إلا أنني الآن في طريقي إلى مجاوزة الاتفاق الكلي معه ، وذلك من خلال المرحلة الأخيرة الحالية من جهدي النقدي .

ومجمل القول أن الموضوع مطروح ، حتى هذه اللحظة ، في إطار الفنة لا الطبقة ؛ أي أن تجسيد الرؤية الجماعية إنما يتم عن طريق فئة معينة ( تنتمي بطبيعة الحال إلى طبقة معينة ) ، حين تكون هذه الفئة قادرة على بلورة « رؤيا العالم » ، والوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من التناسق والانسجام ، وتجسيدها ، في النهاية ، في العمل الفني



## صلاح فضل :

كلمة فردية في هذا السياق قد تكون مضللة .

## محمود الربيعي :

لن نخشى ضللا إذا حرصنا على تحديد مفهوماتنا وتصوراتنا منذ البداية ، دون أن نركن إلى Sweeping Statements ، ودون أن نلجأ إلى تعميمات واسعة غير محددة المعالم .

## صلاح فضل :

هذا صحيح . ويمكن أن نركي هذه النقطة التي يشير إليها الدكتور الربيعي ، وذلك من خلال بحث واحدة من المشكلات المتصلة بأزمة الإبداع الشعري العربي ، والتي أشار إليها الأستاذ حجازي منذ قليل ، وهي مشكلة جيل السبعينيات . إنني أحسب أننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمني التاريخي لكي يتطور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .

## كمال أبو ديب :

هذه نقطة مهمة .

## صلاح فضل :

إن جيل الخمسينيات والستينيات قد صار واضح المعالم ، وصار مجسدا في نظرننا ووجداننا الآن ، لأنه قد « تنق » في الزمان واكتمل نضجه ، واكتسب بعدا تاريخيا يضع بيننا وبينه مسافة تيسر الحكم عليه . أما جيل السبعينيات فإنه ما يزال « يتشكل » في التاريخ ، بحيث إننا عندما نصل إلى التسعينيات - مثلا - فإنه سوف يمكننا أن نحكم عليه ، وأن نتبين ما إذا كانت المرحلة التي شغلها مرحلة فارغة أم ممتلئة وثريّة . أما الآن ، فإنني أظن أنه لا ينبغي لنا أن نصادر على هذا الجيل ، وذلك لأنه ما يزال في دور التشكيل .

## محمود الربيعي :

لم يقل أحد إنها مرحلة فارغة !

## أحمد عبد المعطي حجازي :

إنني أنا الذي قلت إن جيل السبعينيات موجود ولكنه « شبح » ، أي كأنه موجود بالقوة لا بالفعل . وإذا كان الدكتور صلاح فضل يتحدث الآن عن تشكل هذا الجيل من زاوية ما يشير إلى مدى تحقق فرص نموه في الزمان وتمرسه بالكتابة . . وما إلى ذلك ، فإنني لم أقصد في حديثي أن أشير إلى هذه الزاوية .

إن ما أذهب إليه هو أننا لا نعرف أفراد هذا الجيل ، وأن نتاجه غير متاح لعامة القراء . بل إن السؤال الأول الذي يشيره إنتاجهم المطروح علينا هو هذا السؤال : هل هذا الجيل « موجود » بالفعل .

## عبد الوهاب البياتي :

أريد أن أضيف إلى ما قاله الأستاذ أحمد حجازي ، أنني - مع نواظفي الشعري البالغ مع جيل السبعينيات - أتذكر أن شعراء من جيلنا السابق قد برزت أسمائهم ، والتفت إليهم أنظار الجماهير بعد أن نشر الواحد منهم قصيدة أو ديوانا واحدا . ولننظر إلى تطور السياب في المدة القصيرة التي تقع ما بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٤ ، الذي رحل

فيه السياب عن عالمنا ؛ لننظر كذلك - على سبيل المثال لا الحصر - إلى تطور صلاح عبد الصبور ؛ فهل نرى من شعراء السبعينيات وأدبائها من لفت قراء الشعر والأدب وعبيه من المحيط إلى الخليج بقصائد أو بديوان أو كتاب واحد ؟

وبطبيعة الحال فإن الجواب « بالنفي » لن « يثبت » أنه لا يوجد مبدعون بين أفراد هذا الجيل . ولكن ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء ( وأنا هنا أكاد أو يد شيئا متضمنا في كلام الدكتور صلاح فضل ) - ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء هو العوامل التي أدت إلى « خفاء » هؤلاء المبدعين . فهل هناك عوامل خارجية لعبت دورها في إخفاءهم ، أم أن هناك عوامل « ذاتية » داخلية تتعلق بإنتاجهم الشعري ذاته ؟

## محمود الربيعي :

لقد تحدث الأستاذ أحمد حجازي في البداية عن بعض أوجه القصور في الجانب التنظيمي للندوات الشعرية . وأريد أن أضيف إلى ما قاله في علاج هذه الوجوه ، أنه من الضروري أن يسمح لهذا الجيل بقدر من المشاركة في هذه الندوات ، سواء قدم إنتاجا جيدا أو غير جيد . .

## أحمد عبد المعطي حجازي :

نعم ، ينبغي هذا .

## محمود الربيعي :

وبهذا إما أن يحقق هذا الجيل ذاته ووجوده ، وإما أن نلزمه الحجة بما يتاح له من فرص وما يعرضه من إنتاج . ولكننا مادامنا الآن ما يزال نحول بينه وبين القول والعلانية والظهور ، فسيظل يصور نفسه دائما في صورة « الضحية » ، وفي صورة « الكثر المظهور » الذي لا يتاح له الظهور . ومادامنا نحول بين هذا الجيل والقول والظهور ، فإن مسؤوليته عن أزماتنا الحالية تصير محدودة ، بل غير محددة كذلك ، ومن ثم فلا يصح - والأمر كذلك - أن نقول إن جيل السبعينيات قد أجاد أو لم يجهد ، مادامنا على غير علم كامل أو كاف بما لديه .

وهذه مسألة بالغة الخطر ، وأحسبها تشكل عبئا ثقيلا على ضميرنا النقدي .

## كمال أبو ديب :

إنني أشعر بقدر كبير من القلق تجاه أي محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات ؛ وذلك لأننا في الحقيقة ينبغي أن ندرك أنه من غير اليسير علينا أن نحدد على وجه الدقة ما هو جيل السبعينيات .

إن مشكلة الأجيال الأدبية مشكلة ضخمة ومعقدة إلى حد بعيد . ونحن حين نواجه هذه المشكلة نبالغ في حمل التصنيفات ووضع الحدود الحاسمة الفاصلة بين الأجيال ، كما نفعل الآن على أساس فكرة العقود ، على حين أنني لا أرى ثم فاصلا حقيقيا يفصل بين شوقي بزيغ ومحمد علي شمس الدين ، مثلا ، أو غيرهما من شعراء جيل السبعينيات - لا أرى فاصلا يفصل بين هؤلاء وجيل الستينيات . وإذا كان ثم فاصل بينهما ، فإنني لا أميل إلى تأكيده ، بل أميل إلى تفسير الظواهر في إطار تاريخي أكثر امتدادا ، بحيث يمكن أن تتشكل فيه حقا بني اجتماعية دالة ؛ ومن أجل هذا طرحت مفهوم الرؤية الجماعية .

العلاقة بين قوانين التطور الداخلية والداخلية للأدب ؛ وهذا ما أرجو أن أسسه بوجه ما في أثناء حديثي .

حين طرحت مفهوم الرؤية الجماعية ومفهوم الانهيار والتفتت في هذه الرؤية ، كنت أتحدث في سياق مفهوم أزمة الإبداع ، ولذلك أنكرت وجود أزمة بمعنى مطلق ، وحددت وجودها في وجه واحد هو جانب التلقي الإنتاج ، فقلت إن الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية ليست أزمة إبداع ، بل هي أزمة تلق ؛ وذلك لأن ما هو مشترك بين الشاعر والمتلقي قد صار « ضيقا » ، فلنفرض مثلا أن شاعرا ما قد أنتج الآن قصيدة تشبه بوجه ما قصيدة خليل حاوي أو حجازي أو غيرها ، نجد فيها البطل الناهض من أجل إنقاذ الوطن العربي ، فإننا جميعا لن نستجيب له مهما كانت البنية الفنية للقصيدة .

عمود الربيعي :

لماذا لا يكون هذا عملا جائزا على سبيل إبداع الحلم الشعري والفني يادكتور كمال ؛ فليست القضية قضية تصوير الواقع كما هو . .

كمال أبو ديب :

لكن هذا الحلم أصيب بانهيارات متتالية ، إلى حد أنه صار Parody وصار مثيرا للسخرية أكثر مما يثير من القيمة والتقدير لما هو حلم .

عمود الربيعي :

يستطيع أحمد حجازي مثلا أن يبني حلمه الخاص ، ويمكن أن أتقبله مادام قد بنى بطريقة فنية « جميلة » وصحيحة ؛ ولا يحق لي إذن ، الاعتراض بأنني لا أجده لهذا الحلم مثالا في الواقع ، بل يكفي أن تكون له بنيتُه المنطقية الداخلية النابعة من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية .

صلاح فضل :

إذا أقامها شاعر حقيقي ، فلا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع ، لأن هذا الشاعر الحقيقي يكون جزءا من الواقع ، ومتفاعلا معه .

كمال أبو ديب :

والدليل على ذلك أن الأستاذ حجازي نفسه قال إنه يشعر بالأزمة ؛ وهذا يثبت ما أذهب إليه إثباتا تاما . فقد وصل حجازي إلى النقطة التي صار يدرك فيها أن جهازه الترميزي الأساسي أو جهازه اللغوي الأساسي الذي كان قادرا في الستينيات على تجسيد ما كان يشعر أنه إطار مرحل لشعره - أن هذا الجهاز لم يعد قادرا على ذلك الآن ، وأنه إذا حاول أن يكرر ذلك ، فلنما يكرره فحسب على سبيل ال Parody ، لا التجسيد الفعل الجاد .

صلاح فضل :

يمكننا الآن أن نتنقل بحوارنا إلى طرف مقابل متحاور مع حديثنا السابق ، وهو الطرف الخاص بمسؤولية النقد عن بلورة مفهوم الشعر ، وتوضيح حد أدنى من أساسه وجوهره .

إن مظهراً من مظاهر أزمة الشعر يتمثل في أن الرأي العام لقراءة الأدب ما يزال يخلط خلطاً ذريعاً بين النظم والشعر ، وما يزال يكتفى من الشعر ببيكته العظمى ، دون أن يدرك ضرورة توافر حد أدنى من العناصر الجمالية الشعرية الحقيقية ؛ ولذلك نرى كثيراً من النظم

وحيث أ طرح مفهوم الإجماع - الرؤية الجماعية ، فإنني لا أقصد الإجماع بمعناه القديم في التاريخ العربي ، كما في الفكر الفقهي مثلا ، بل أعني شيئاً آخر ، أحاول أن أرسخه من خلال مفهوم طبقي . ولاضرب لذلك مثلاً .

لا نستطيع أن ننكر أن بنية المجتمع العربي قد أفرزت في الخمسينيات صراعاً طبقياً حاداً كان من نتائجه حدوث انقلاب شبه جذري في التركيب الطبقي ذاته ، وفي علاقة هذا التركيب بالسلطة ، وذلك حين تولت مقاليد السلطة تلك الطبقة الفقيرة التي تنتمي إلى الريف ، وتنتمي إلى العالم الأكثر فقراً وانسحاقاً ، وأكثر التصاقاً بالأرض في الوقت نفسه ، بالمقارنة بعالم المدينة .

فماذا كانت آثار هذه التحولات على الشعر العربي ؟

هذا سؤال قد أجاب عنه سوى من النقاد . وإن قراءة سريعة لذلك الواقع تشير إلى أن عدداً كبيراً من الشعراء ( البياتي ، وحجازي ، وأدونيس ، وحاوي ، والسياب ، وعبد الصبور على سبيل المثال ، ومن بعدهم - بفارق زمني قصير - سمدي يوسف ، ومحمد عمران ، وممدوح عدوان ، ومن شتم من الشعراء الآخرين ) هم شعراء « خارجون » ، بالمعنى المكاني ، عن بنية الثقافة العربية .

فقد كان هناك - ضمن بنية الثقافة العربية - انقسام مكاني حقيقي : فهناك المركز ؛ وهو المدينة ، حيث الطبقة البرجوازية ذات النظام الفكري الذي يقوم على السنية في الفكر والمذهب عبر التاريخ العربي كله على وجه العموم ؛ وهناك الأطراف ؛ وهي المناطق الريفية والمناطق الفقيرة . ثم وقع ذلك الانقلاب الجذري في بنية السلطة في المجتمع العربي ، فانتقل بهؤلاء الشعراء إلى مركز الحدث الفعل للإنتاج الثقافي ، وتبعاً لذلك كله تبلور ما أسميه الرؤية الجماعية .

وحيث استخدم هذا المفهوم ( مفهوم الرؤية الجماعية ) ، فإنني أتحدث عن مشروع جماعي ، ولكنه متبلور في رؤية فردية - طبقية متميزة ؛ أي مشروع متحقق في إطار طبقي .

عبد الوهاب البياتي :

نحن لا نعترض على هذا ، وأنا أوافقك .

عمود الربيعي :

المشكلة أن الدكتور كمال أبو ديب يبدأ بحثه دائماً من نقطة في خارج الشعر . وهذه مسألة مقلقة إلى أقصى حد ؛ لأن هذا يعني أن الشعر لا يتطور إلا بدافع من الواقع الخارجي ، وتبعاً لصورة نموه الخاصة ؛ وبذلك يصير الشعر مجرد « صدى » للواقع ؛ وهذه نظرة خطيرة تخرج بالشعر عن طبيعته التي نرجوها له ، بحيث لا يكون تابعا للواقع وتحولاته ، ولا يتخلل عن قوانينه الذاتية الداخلية التي تجعله فناً يقوم بنفسه مستقلاً فاعلاً ، قوياً قادراً على تغيير العالم وإصلاحه .

كما أبو ديب .

إنني لا أقول إن الواقع ينتج الشعر بطريقة آلية . وقد قلت في بداية حديثي إن هناك نقطتين أريد أن أتحدث عنهما ، وقد تحدثت أولاً عن النقطة الثانية ، وهي مفهوم الإجماع - الرؤية المركزية ، حيث صار التركيز عليها في حوارنا ، وتأجل الحديث عن النقطة الأولى وهي

وذلك بحكم تجربته في هذا الصدد ، وخصوصا من جهة مابدا في دراساته من اتجاه إلى البنيوية التوليدية ، على النحو الذي يؤكد أننا لا نستطيع أن نفصل بين جوانب الظاهرة الفنية ، أو أن ندفع بالنقد في طريق شكل .

كمال أبو ديب :

إنني - في البداية - أوافق على ما قاله الدكتور الربيعي من أن النقد ليس ذا دور تربوي على نحو مباشر . ومن جهة أخرى فإنني لست أرى أن مهمته تقتصر على « القراءة » النقدية ، وهذه نقطة سأحاول أن أربطها - في أثناء حديثي - بالنقاط التي أشار إليها الدكتور صلاح فضل .

اسمحوا لي أولا بأن أقدم لحديثي بهذه الكلمة عن حياتنا الثقافية . إنني أرى - بلا أي ادعاء - أننا نعيش الآن في ثقافة « رخوة » ، لا نقرأ ولا نكتب ، ولا نتج ولا نبدع ، ولا نقوم بعمل متقن واحد بين كل مائة عمل يصدر عنها . ولذلك فإنني أقول لكم بصديقي إنني أكون مبتهجا ، إلى أبعد حد ، حين أرى أي حرفي بسيط ، حتى وإن كان ماسح أحمية ، يقوم بعمله على نحو متقن وبشكل باهر . ولكنني أكاد أقول إننا أحيانا نقف موقف الارتباك أمام بعض الأعمال المثقفة ، وننظر إليها نظرة « معرفة » تصرفها عن وجهها ، ومن قبيل هذا ما أهم به بعض النقاد من أنهم شكليون .

إن النقد ليس مجرد « قراءة » فحسب بل هو عملية قراءة وعملية اتجاه إلى « التوليدية » في الوقت نفسه ( وهذه قضية تمسني على نحو مباشر ) . فوظيفة النقد هي في نهاية الأمر بحث مستمر عن الرؤية الجوهرية التي تنتج النص وتتجسد فيه . وإذا كانت هذه وظيفة العملية النقدية ، فإن النقد بذلك لا يكون شكليا ، ذلك بأن الرؤية ذاتها ليست شكلا ، كما يظن البعض ؛ نعم إنها تتجسد في بعد شكلي ، ولكنها ليست شكلا ، وإنما هي موقف وجودي في العالم ، أو هي ببساطة حضور في العالم ؛ ومن ثم لا يمكن - لها أن تصور - أن يقال عن النقد إنه يمكن أن يكون شكليا ، وكذلك لا يمكن أن يقال عن عمل النقدي بوجه خاص إنه شكلي . فأننا لم أكن شكليا في أي لحظة من لحظات حياتي ، بالمعنى الذي يقصده البعض . فكيف يمكن أن يعد عمل نقدي متقن ، يقوم بعملية تحليل دقيقة منظمة ، ويبتعد في اكتشاف التركيب اللغوي للنص الأدبي - كيف يعد عملا شكليا ؟ كيف يظن أن العمل النقدي الذي يتناول بنية النص الأدبي لغويا ، عمل شكلي ؟

إنني في دراساتي البنيوية التي بدأتها بالشعر الجاهل ، كنت أحاول دائما أن أكتنه تلك العلاقة التجسدية بين بنية النص اللغوية في كل جزئية من جزئياتها ، وما أسميته الرؤية الضدية للوجود ، ليس عند الشاعر الجاهل فحسب ، بل عند الإنسان الجاهل بصفة عامة . وقد تبعت مظاهر هذه الرؤية ، التي تمثلت في جدلية الزمن ، أو جدلية الحياة والموت ، وتمحست في القصيدة الجاهلية بأشكالها المختلفة في إطار رؤية مركزية من جهة ، وفي إطار تصور خارج على هذه الرؤية من جهة أخرى ، وذلك في شعر الصعاليك .

ثم جاءت دراساتي التالية تعميقا لهذا تناول في اتجاهين ؛ الأول محاولة تحقيق المزيد من « الإيقان » في التحليل اللغوي الدقيق للنص ؛ والثاني محاولة تحقيق المزيد من « الإيقان » في كشف العلاقة القائمة بين

الغث يغرر كل وسائل إعلامنا الأدبية . فإلى أي حد يمكن أن يقوم النقد ببلورة وعي جمالي جماعي ، بالطبيعة الحقيقية للشعر ، يكون قادرا على أن يرفض كل ما هو زائف يحاول الالتصاق بالشعر الحقيقي ، بل يحاول في الوقت نفسه أن يسقطه ؟

وأظن أن هذه الوظيفة المرجوة لا ينبغي أن تقتصر على الوهم الشعري فحسب ، بل ينبغي أن تشمل الوهم العربي الأدبي والفكري والثقافي بصفة عامة . فإذا ما تشكل لدينا هذا الوعي صار القارئ نفسه قادرا على إسقاط كل الشوائب والطفيليات ، بل إن « المشاهيرين » أنفسهم لابد حيثلا أن ينمو لديهم حد أدنى من النقد الذاتي ليدرك الواحد منهم أن ما يقوله لا يدخل في باب الشعر في شيء .

محمود الربيعي :

هذه مسألة في غاية الأهمية . ولقد تحدث الأستاذ حجازي في بداية الندوة عن ذكاء الجمهور الذي يشهد الندوات الشعرية ، وعن قدرته على قبول ما يقدم إليه من شعر أو رفضه . وهذه ظاهرة متكررة في كل عصورنا . وقد أشار أيضا إلى أنني أرى أنه ينبغي أن يكون للنقد دور تربوي . وفي هذا الصدد أريد أن أوضح أن هذا الدور التربوي ليس في حد ذاته دورا مباشرا ومقصودا ؛ ذلك بأن النقد لا يريد أن يعلم أو يحدد ويوجه ، بل يريد أن يثبت نورا ، وأن يترك هذا النور ليتفاهل ويشمر شمراة .

ويبدو لي أن الطريق الصحيح لتحقيق ما يرجوه الدكتور صلاح فضل ، إنما يبدأ بتقديم قراءات للنصوص الشعرية التي يرى النقاد ، بخبرتهم وزادهم الأدبي والثقافي ، أنها النصوص « النماذج » التي ينبغي تقديمها إلى القراء العرب . وحين تتعدد هذه القراءات النموذجية للنصوص النموذجية ، وتؤكد لدى الجمهور ، فإن القصاصد « المشاهرة » سوف تسقط بطريقة تلقائية .

ولا يستطيع ناقد مفرد أن يقدم نماذج الشعر العربي كله ، وإنما يمكنه فحسب أن يقدم جانبها منها . فقد أرى أنني قادر على تقديم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، وقد يستطيع الدكتور صلاح فضل أن يقدم البها . . وهكذا .

وهل النقد أن يقوم بهذه الرسالة ، بدلا من العناية الكاملة التي يصرفها إلى الحديث عن الأيديولوجيات والنظريات والمعايير والمقاييس . . إلخ ؛ لأن هذه الأمور جميعا لن تصل القراء بالشعر والشعراء . ومن ثم فإنني أكرر أنه لا بد من الدخول في النصوص ، وتقديم القراءات الفاحصة المتنوعة ، من أجل إحداث نهضة في « القراءة » .

صلاح فضل :

كيف يتأتى لنا إذن أن نوفق بين مختلف المعالجات النقدية الحديثة ونفيد منها ، دون أن نحرم من الدخول في مناطق أيديولوجية وفنية متعددة ، من أجل أن ننجح في خلق الاتجاه إلى إنجاز الدراسات التطبيقية المطلوبة ، وبالمستوى المرغوب ؟ وكيف يمكننا أن نبلور أدواتنا النقدية وننميها ؟ وكيف نجعل لغتنا النقدية أكثر مرونة وتكيفاً وقدرة على تشكيل الواقع الأدبي والثقافي ، وأعمق أثرا فيه وفي اتجاهاته ؟

نرجو من الدكتور كمال أبو ديب أن يحددنا عما لديه من أفكار ،

موقف من صراعات هذه الجدلية ، أمر يفودنا حتما إلى نقد شكلان لا ينبغي الاكتفاء به ؛ ذلك بأنه علينا بصفة مستمرة أن نتخذ موقفا من كل ما يواجهنا ونواجهه في هذا العالم ؛ فذلك ما يفرضه علينا هذا العالم ذاته ، الذي يفرض بالصراعات والمواجهات ، وذلك ما يفرضه علينا الشعر والنقد كلاهما بوصفهما موقفا من العالم ، وبوصفهما حضورا في العالم كما قلت أنت نفسك يادكتور كمال .

ويقع النقد الشكلاني في مزلق آخر ، وذلك حين يأخذ نصا ردنا أو غير مفهوم ، ولكنه ذو هندسة شكلية معينة لها جاذبية معينة ، ثم يجري عليه مقولاته ، مكتفيا بما يعلنه ظاهر الكلمات ، دون أن يبحث عن الدلالات الكامنة وراء العمل كله .

وعلى العموم ، فإن المنهج الشكلاني منبج يمكن أن يحسن استخدامه ويمكن كذلك أن يساء استخدامه ، مثله في ذلك مثل أي منهج آخر ، أو أي مخترع من مختراعات المدنية الحديثة ؛ والأمر في ذلك كله إنما يرجع إلى أمانة الناقد ، وإلى طبيعة أيديولوجيته الخاصة وموقفه من العالم ، وكذلك يرجع إلى ما يترتب على ذلك من نتائج عند تعامله مع النص ، وعند اختياره لأطراف الجدلية التي ينظر إليها ، واتخاذ له المواقف واستخلاصه للنتائج .

محمود الربيعي :

إن لي اعتراضا على هذه النظرة إلى فكرة الشكلية هذه ؛ فما الشكل ؟ هل الحديث عن لغة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ وهل الحديث عن هندسة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ إن هذا طرح خطير خطير . .

كمال أبو ديب :

طبعاً طبعاً . .

محمود الربيعي :

نعم ؛ هذا طرح خطير ؛ فاللغة التي تتجسد بها القصيدة هي سبيل إلى الكشف عن لب القصيدة وما فيها من موقف وتجربة ؛ اللغة هي مدخل إلى كل ما أريد الوصول إليه في عالم النص الشعري من كل وجه من الوجوه .

لقد استمعت إلى أحمد عبد المعطي حجازي يتلو قصيدة من قصائده ، وحلني معه في حُما الشعر إلى كينونة جديدة ؛ فما سبيل إلى توصيف هذه الكينونة ؟ وما سبيل إلى صياغتها للغاريء سوى لغة القصيدة ذاتها ؟

دعونا إذن نحدد ماذا يعنى النقد الشكل !

كمال أبو ديب :

نعم ، هذا ما ينبغي عمله بالضبط .

محمود الربيعي :

أما عن قول الأستاذ البيان بأن القصيدة قد تكون ضمنية ، ولكنها تكون في الوقت نفسه مهندسة هندسة جيدة ، فليسمح لي بالقول إنه لا يمكن أن تكون الهندسة جيدة وتكون القصيدة ضمنية .

عبد الوهاب البيان :

بل إن هذا يحدث بالفعل ؛ وذلك حين نجد الشاعر لا يخطيء في

البنية اللغوية للنص ، والتجربة الإنسانية ورؤيا العالم المتجسدين في هذا النص . وهذان الأمران تحققا في كتاب « جدلية الحفاء والتجل » ، الذي درست فيه تجريري أبي نواس وأبي تمام ، وكذلك تجربة غيرهما من الشعراء . فكيف يمكن ، إذن ، لناقد أن يدرس تجربة أبي نواس ، مثلا ، ويؤكد أبعاد الصراع المستمر بين الحديث والقديم في فكره وفكر غيره من الشعراء ، ويدرس أبعاد الصراع بين المؤسسة الدينية وأشكال الانتهاك لهذه المؤسسة ؛ الصراع بين سلطة التراث والقوى التي تعمل على انتهاكه في أبعاده الفكرية والأخلاقية واللغوية - كيف هذا الناقد أن يكون ناقدًا شكليًا ؟ كيف يمكن لناقد بدرس قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم ( « رقت حواشي الدهر » ) ، فيبرز فيها مشكلة جوهرية هي الكيفية التي تقوم بها علاقة القصيدة والشاعر بالسلطة أو بالمعتصم ، والكيفية التي تتحول بها الرؤية الجوهرية في القصيدة من حال التكامل والتناغم إلى حال الانشراح والاضطراب ، وذلك حين تصطدام بشخصية المعتصم . . الخ . - كيف يمكن لهذا الناقد أن يكون ناقدًا شكليًا ؟

أحمد عبد المعطي حجازي :

لقد قرأت كتاباتك يادكتور كمال ، ولى بها شغف كبير وإعجاب . ولكن كلامك الآن يدخل في صميم النقد الشكل . فلماذا ؟ لأن الناقد حين يكتفى بالحديث عن صراع ما وعن أطرافه ، فإن حديثه لا يكون خارج الشكل ؛ ومع ذلك فإنه يظل قولاً مثاليا لا يرقى إلى مرحلة تحليل الشكل ، أي التحليل الذي يتخذ الشكل سبيلا إلى فهم الرؤية الاجتماعية . وأنت يادكتور كمال لا تقدم لنا هذه الرؤية .

فمثلا تحليلك لقصيدة أبي نواس ، البائية ، يدور حول علاقة الشاعر بالسلطة على نحو تعميمي لا يصل إلى تدقيقات في رؤية الشاعر التفصيلية ، بل ينسج - فوق ذلك - عن تفسير في تحليل الشكل والرؤية كليهما ؛ ذلك بأننا عندما نقف في قراءة الشكل عند تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ، فإننا نستنتج منها رؤية تقوم هي كذلك على تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ؛ مثل ثنائية الحفاء والتجل ؛ السلطة والجماهير ؛ السنة والرفض . . . وما إلى ذلك من الثنائيات .

ولنسمح لي يادكتور كمال بالقول بأن هذا الإطار الذي يحدد عملك هو الإطار ذاته الذي يحكم عمل أدونيس وآخرين ممن تنهض أعمالهم القيمة حقا على ما يبذلون فيها من جهد عظيم ، ولكنها لا ترقى إلى ما هو أبعد من مجرد رصد التناقضات والثنائيات وما إلى ذلك من مثل هذه الأشكال .

عبد الوهاب البيان :

تدور بيني وبين الدكتور كمال أبو ديب أحاديث كثيرة حول هذه القضية . وإنني لأؤكد دائما إعجابي بمنهجه النقدي ؛ ولكنني ، بالرغم من ذلك ، لدى عليه بعض التحفظات وبعض الملاحظات . وهذا موضوع آخر .

ودون أن يكون الاهتمام بالشكلانية موجهًا في حديثي إلى الدكتور كمال بصفة خاصة ، نجد أن النقد الشكلاني يتناول النصوص دون أن يحاول في النهاية أن يصدر عليها أحكامًا بالجوودة أو بالرداءة . والقيام بمجرد رصد أطراف جدلية ما في نص من النصوص ، دون اتخاذ

الأوزان والمروض والقوافي ، ولكن القصيدة تكون فارغة .

محمود الربيعي :

هذه ، إذن ، سيمتريّة القشرة والمظهر .

عبد الوهاب البياتي :

بالضبط ، فثم قصائد من الشعر الحديث ومن الشعر المصنوعي أيضا ، تكتب بشكل جيد ولغة مصفوفة ، ولكنك لا تجد فيها من نار التجربة الشعرية بصيصا أو حتى رمادا .

محمود الربيعي :

إذن ، فهذا يعني أننا بعد أن فحصنا اللغة وجدناها مجرد طلاء وليست لباً .

عبد الوهاب البياتي :

نعم ، هذا ما أقصده .

كمال أبو ديب :

اسمحوا لي بالتدخل في هذا الكلام ؛ لأن ما يقوله الدكتور الربيعي في غاية الأهمية ، ويمثل في الحقيقة المنهج الذي أحمل به حل الدوام . ولكن هناك نقطة أساسية تتعلق بقضية الشكلية والميل إلى الحكم على بأنني مرتبط بهذه الشكلية بوجه ما .

إنني أُنْجِه اتجاهها إلى تحريّ الدقة في جميع ما أقوم به من أعمال نقدية ، بكل ما تعنيه كلمة الدقة ، وما تؤدي إليه من أمانة في تناول الأمور . وهذا هو في الحقيقة ما يجعلني أقف عند الحدود التي أقف عندها في بحثي النقدي دون أن أخطأها . وسأوضح هذا القول فيما يلي .

إنني بعد اطلاعي على النقد العالمي بمذاهبه المختلفة أؤمن إيمانا تاما بأن النقد الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحل القضية الإشكالية الأساسية ، ألا وهي تطوير الأداة النقدية التي تمكننا من إجراء تحليل كامل للنص ، والتي تقدم لنا تبريراً كاملاً لذلك الانتقال عما هو داخل النص إلى ما هو خارج النص .

فجميع المذاهب النقدية منذ أرسطو حتى الآن قد استطاعت أن تحل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الداخلية . وهناك مذاهب حديثة نسبياً استطاعت أن تحل عددا من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الخارجية . ولكنني حل يقين تام بأن النقد كله - بما فيه النقد الماركسي ، مروا بلوكاش ووصولاً إلى جولدمان - لم يستطع حتى الآن أن ينجح في تطوير الأداة النقدية ( وأنا أصر على استخدام كلمة الأداة النقدية لا الأيديولوجية ) التي يستطيع بها الانتقال من داخل النص إلى خارجه ، ولم يستطع أن يطور الأداة النقدية التي يستطيع بها أن يقوم بتحليل النص تحليلًا دقيقًا تام الدقة ، وأن يصل إلى مجموعة من المعطيات أو المقولات التي تعيننا على اكتشاف البنى الدلالية كافة .

ولقد بدا لي في لحظة من لحظات عمل أن جولدمان قد حل هذه المشكلة بمفهوم رؤى العالم ، لكن متابعي لفحصه والعمل به يسمح لي بالقول بأنه لم يحل المشكلة ، وأنه لا يبدو أن يكون ناقدا قادرا على

القفز بمهارة من داخل النص إلى خارجه ، أكثر عما يصنع غيره من النقاد والماركسيين التقليديين ؛ أي أن ما يفعله جولدمان - في الحقيقة - ما يزال مجرد مهارة لا تنهض على استخدام أداة نقدية دقيقة متكاملة .

ومن حسن الحظ أنني واجهت هذه المشكلة في مرحلة مبكرة من عمل ، وأدركت طبيعتها منذ البداية ؛ ولذلك فقد توقفت عند الحدود التي سمح لي تطويري لأداتي النقدية بالوصول إليها ؛ وإن يكن تطلعي دائما ومستمرًا من أجل محاولة تطوير الأداة النقدية القادرة على حل هذه الإشكالية . وعلى أن أحترف ببساطة أنني لم أستطع حتى الآن الوصول إلى حل ، وقد لا يكون لها حل على الإطلاق .

ولا ضرب مثالا هو في لب المشكلة ، توضيحها لما أريد . إذا تصورت نصًا ما بوصفه عالما مغلقا ، أستطيع مثلا أن أتصوره جملة مثل : « رأيت غزالا » ، فإني قد أسبل ، كما قد نجمل يادكتور محمود إلى القول « بسرعة » إنها تعني رأيت الحيوان المعروف ، أما الأستاذ أحمد . .

محمود الربيعي :

سوف يتوقف . .

أحمد عبد المعطي حجازي :

نعم ، أنا متوقف . .

كمال أبو ديب :

جميل منك أن تتوقف ، لأننا نحن أيضا - في العمل النقدي - سوف نتوقف ؛ وذلك لأن هذا التوقف هو لب العمل النقدي ؛ وهنا تتبدى المشكلة النقدية التي أشرت إليها . فقولنا « رأيت غزالا » هو عبارة لا تعني شيئا في حد ذاتها ، ولكنها عند النقاد تعني احتماليين أدركهما النقاد القدماء ، ومنهم عبد القاهر الجرجاني : الأول أنها تشير إلى الحيوان المعروف ؛ والثاني أنها تشير إلى شيء خارج هذه العبارة ، سوى ذلك المعنى الأول ، كامرأة جميلة مثلا .

محمود الربيعي :

حسن ، فما الذي يحدد لي هذا أو ذاك ؟

كمال أبو ديب :

نعم ؛ ما الذي يسمح لي بالقول إن عبارة « رأيت غزالا » لا تعني الحيوان المخصص لهذه التسمية بل تعني امرأة جميلة ؟ وما الذي لا يسمح لي بهذا ؟ هذا هو السؤال المهم .

صلاح فضل :

هل تسمح لي بتدخل بسيط ؟ إن السياق هو الذي يحدد لي ذلك .

محمود الربيعي :

وهو ، في الوقت نفسه ، ذلك المصطلح القديم .

كمال أبو ديب :

ولكن أبلور المشكلة ، سأنتقل هذا الكلام إلى مستوى النص الشعري في وجوده المستقل بوصفه نصا مغلقا من نمط « رأيت

غزالا» ، وبشكل خاص حين ينتقل هذا النص ليسمى فيها بعد نصا رمزيا ، ما الذى يسمح لى نقديا ( لاأيديولوجيا أو افتراضيا ) بأن أقول إن هذه العبارة ، أو عبارة أخرى مثل « الزورق السكران » ، لا تشير إلى ذاتها ، أى موضوعها أو مضمونها ذاته ، بل تشير إلى ما هو خارجها ؟

الجواب عن ذلك : لا شئ !

إننى لأدعى ، ببساطة وتواضع ، أن النقد العالمى الآن فى أزمة ، لأنه لم يطور الأداة النقدية الكافية التى تيسر لى الانتقال مثل هذه النقلة ، من النظر إلى « رأيت غزالا » أو « الزورق السكران » بوصفها تشيران إلى الغزال والزورق ، إلى النظر إليهما بوصفهما رمزين .

صلاح فضل :

هل تسمح لى بأن أشير إلى حل قد طرح ، وشاركت فى تنميته فى دراسة خاصة بالأسلوب ؟

طبقا لنظرية الاتصال ، أقيمت مجموعة من العلاقات الخاصة بالسياق اللغوى فى داخل النص ، وعلاقة السياق اللغوى بالحقيقة الخارجية الاجتماعية . وتتجسد هذه العلاقات فى شكل تنظيمى من منظور علم اجتماع اللغة على نحو يمكن أن يحل هذه الإشكالية على وجه جيد ، فهناك مجموعة العلاقات السياقية فى داخل النص نفسه ، وهناك المرسل أو الباث ، ووسيلة الاتصال ، والمتلقى ، والوسط أو الوسائط التى تتخلل كل ذلك . ومجموعة المؤشرات التى تحكم عملية الإرسال من النص الداخلى من جهة ، والعلاقات الخارجية ، من جهة أخرى ، هى الكفيلة بحل قضية الدلالة المباشرة أو الدلالة غير المباشرة ، حل قضية وجود المجاز أو عدم وجوده .

وقد أصبح هذا الآن - على ما أعتقد - وسيلة من الوسائل النقدية الأسلوبية الجيدة ، المطروحة حاليا فى النقد العالمى ، مستخدمة نظرية الاتصال القديمة ، من جهة استيعابها مفاهيم نظرية القرائن القديمة ( التى ينظر إليها على أنها إما أن تكون قرائن حاضرة فى النص ، أو قرائن حاضرة عند الإرسال ، أو قرائن حاضرة عند الغياب ) ، مع ضمها فى إطار شامل يأخذ معاً القرائن اللغوية والقرائن الخارجية اللالغوية ، أو ما وراء اللغة ، كما يقال الآن .

كمال أبو ديب :

ما أراه هو أننا استطعنا فى الإطار العقل للاستعارة فحسب ، أن نطور - نقديا وليس أيديولوجيا - مجموعة من السبل التى أسميناها سياقية قرائنية ، للانتقال من « رأيت غزالا » بالمعنى الأول إلى « رأيت غزالا » بالمعنى الثانى . وهذه القرائن ترتبط بالنية مثلا ( حين أحلم مثلا أن فلانا يقصد المعنى الثانى فى حديثه ) ، أو بالسياق اللغوى الداخلى ، أو السياق الخارجى ، أليس كذلك ؟ ولكننا فى إطار النص ، من حيث هو كل كامل ، لم نستطع حتى الآن أن نطور السبل النقدية لتحديد هذه القرائن . وسأضرب مثلا لما أقول . لقد كانت آخر دراسة نقدية قمت بها هى دراسة « الزينى بركات » لجمال الغيطانى . وقد قصدت أن أدرس النص دراسة دقيقة على جميع مستوياته . وإننى موقن الآن تمام اليقين بعجزى عن القول بأن هذا النص نص إشارى يشير إلى واقع مصر المعاصر ، وذلك لأننى أرى أنه

نص تاريخى ( بكل معنى الكلمة ) ، يكتب عن مصر فى القرن السادس عشر ، وعن مجموع العلاقات التى جرت فيه وتصور العالم فيه ، بالرغم من معرفتى اليقينية بأن هذا النص قد اكتسب شهرته ، وأعطى لصاحبه اسمه بسبب أن جميع القارئون قد قرأوه بوصفه نصا إشاريا يتحدث عن مصر المعاصرة ؛ لكننى أتحدى جميع النقاد - وهذه هى المرة الأولى التى أستخدم فيها هذه الكلمة ؛ إذ أجسد لنفسى هدرا لاستخدامها فى هذا السياق - أقول إننى أتحدى جميع النقاد الذين « درسوه على هذا الأساس ، أن يقولوا لى كيف فعلوا ذلك « نقديا » ؛ أى ما الأدوات النقدية التى استطاعوا بها أن يحققوا هذا الربط وهذه النقلة ؟

هذه الإشكالية هى التى تجعلنى أقف دائما فى دراسى عند الحد الذى يجعلنى فى أمن من القفز ؛ وهى التى تدعون إلى العمل المستمر من أجل تطوير أدوات النقدية . والموضع الوحيد الذى خرجت فيه عن ذلك ، هو مقالى « الأنساق والبنية » فى مجلة فصول\* ، حيث حاولت فى نهايتها الوصول إلى وسيلة من وسائل إحداث النقلة من النص داخليا إلى النص خارجيا .

صلاح فضل :

إن هذه الصورة من القراءة الجماعية « للزينى بركات » هى فى حد ذاتها قرينة على أنه فى داخل النص نفسه ، ثمة عناصر تجعل على الواقع الخارجى وترمز إليه ؛ لأنها لا يمكن أن تكون قراءة لا تمتلك فى داخلها مبرراتها التى تدعو إليها وتؤيدها .

عبد الوهاب البيات :

أنا لا أختلف مع الدكتور كمال فى « توقفه » عن الحكم فى مواجهة جملة أو نص مثل « رأيت غزالا » أو « المركب السكران » . ولكن ثم نصروا أخرى لا ينطبق عليها هذا التحفظ ، بل يمكن الوصول معها إلى اليقين المطلوب ، ويمكن عن طريقها هى ذاتها اكتشاف طرق جديدة للتحليل . أما النصوص التى لا تعطينا مثل هذا اليقين ، فإنه من الواجب على النقاد ، حقا أن يطوروا أدواتهم من أجل حل هذه الإشكالية .

محمود الربيعى :

لماذا فهم النقاد أو القراء أن رواية « الزينى بركات » بعينها تشير إلى الواقع المصرى المعاصر ؟ ولماذا اكتسبت شهرتها على هذا الأساس دون أن تحمل فى داخلها ما يمكن أن نعدده إشارة نستطيع أن نطمئن إلى الأخذ بها فى هذا الفهم أو التفسير ؟

كمال أبو ديب :

فى واقع الأمر إننى لا أدرى .

محمود الربيعى :

إن وجهة نظرى هى أن القراء إنما يدركون أن النص الأدب ليس انمكاسا لشئ خارجى ، وإنما هو موازاة له . ولذلك فإنه يكفى أن اكتسب خبرات تعيننى فى إقامة الموازاة بين ما قرأته على الورق من جهة ، وما هو مركزى فى عقل من إدراكات ومشاهدات ، وموقفى كذلك ، من جهة ثانية . ومن حقى أن أفهم هذا فى ضوء خبراتى دون حاجة إلى وجود المعبر المادى أو المعبر المحدد المتعين الذى أقول إننى

رضى النقد عما توافر من قبل ، واكتفى به عما سواه ، فإنه بذلك يقع في « غفلة » مؤداها أنه يسلم بأن ما كان في الماضي بعيداً عن متناوله من المادة اللغوية ، سيظل كذلك بعيداً على الدوام .

إن الطموح النقدي الذي يسعى إليه الدكتور كمال هو أنه يريد أن يتقصى - علمياً - جميع مكونات الظاهرة الأدبية ، بحيث لا يند منها من الإدراك وجه من وجوها ، وبحيث تتجلى رؤيته لها ، وتتضح - فضلاً عن ذلك - علاقتها بالواقع . وغايته من كل هذا أن يجاوز النقد العربي كل توقف جامد ، وأن يسير نحو المزيد من التقدم ، والمزيد من الوعي والفهم .

كمال أبو ديب :

شكراً .

صلاح فضل :

وبصفة عامة فإن ما أريد أن ألفت إليه الأنظار في ختام حوارنا هذا ، هو أن الأزمة ماثلة في الإبداع كما هي ماثلة في النقد . ولكن لا ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غياباً لشيء كان قائماً من قبل ، أو فقرة تصف به المعطيات القائمة الآن ، بل ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكاً إيجابياً للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو حوام أو مناطق جديدة .

فإحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة في مجال الإبداع الشعري ناتج - في الحقيقة - عن طموحنا إلى إحراز المزيد من الكسب في مجال التعبير الأفضل والأكمل ، إبداعاً وخلقاً وتجديداً ، لكي نتجاوز المرحلة التي وقفنا عندها ، ولكي نرود مناطق جديدة ، فضلاً عن المناطق البكر ، من ذاتنا وواقعنا وتراثنا - من أجل أن نتمكن لشعرنا وإبداعنا ، ومن أجل أن نجعل شعرنا يفرض نفسه ويصير عالمياً مشاركاً في جملة أصوات الشعر العالمي .

وبالمثل فإن إحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة في النقد العربي ، إنما يعني كذلك أننا نتحرك دائماً حركة مجاوزة لا تكتفى بما حصلت ، بل تتطلع إلى أن تحقق المزيد من الكشف النقدي العلمي القادر على إجراء التحليل الكامل للنصوص ، والقادر على تنويرها واستيعابها في وجودها الكلي .

عبد الوهاب البياتي :

إن ما تقوله يا دكتور صلاح قد وضع أفكارنا في تكامل مناسب إلى حد بعيد .

وأريد أن أضيف إلى حديث الدكتور كمال أننا عندما نلجأ إلى منهج نقدي وأدوات نقدية لا أيديولوجية ، ونواجه أبواباً مغلقة ، فإننا يمكن أن نلجأ إلى وسائل جديدة موجودة في مناهج نقدية أخرى لكي نستعين بمفاتيحها على حل ما يواجهنا من مشكلات ، وذلك لأن هدفنا الأساسي هو « النقد » لا المنهج في حد ذاته .

إن الأزمة ليست قائمة في الشعر فحسب ، بل هي موجودة كذلك في مختلف المناحي الثقافية في حياتنا العربية . وإنني لأرجو لقاء قادم أن نكون قد خطونا خطوات إيجابية أوسع من الخطى التي وصلنا إليها اليوم .

عبثت عليه من « الزينى بركات » إلى الواقع المصري المعاصر . ولكن عمل أن أطمئن - من واقع خبراتي - إلى أن هناك خطين متميزين متوازيين بينهما صلات بوجه ما ، دون أن يتحتم التقاؤهما على نحو مباشر .

أحمد عبد المعطي حجازي :

هذا هو المطلوب ؛ فليس مطلوباً أن يكون النص انعكاساً للواقع ، ولكن المطلوب أن يكون نوعاً من الموازنة ، وأن يفهم كل أنه كذلك ؛ فالعمل الأدبي ، أو الإبداعي « كون » يجاوز « كونا » .

محمود الربيعي :

وقد لا تكون كلمة « يجاوز » هي أسعد الكلمات

أحمد عبد المعطي حجازي

نعم ، ولكننا في كل الأحوال نبحث عن العلائق القائمة بين هذين الكونين وذلك مثلما يمكن أن نقول إن بين قضبي السكة الحديدية الواحا خشبية تضمهما ، دون أن تسمح لها بالالتقاء .

وعلى أية حال ، لقد قال الدكتور كمال أبو ديب إننا لم نستطع - نقدياً - أن نحل مشكلة عدم القدرة على التوصل إلى الوسيلة التي تفسر العلاقة بين النص والعالم الخارجي وتبرر الانتقال بينهما . وهنا أود أن أسأله ماذا يقصد بالضبط بقوله « نقدياً » ؟ إذا كنت تقصد بها اتجاهها نقدياً ما ( وحل وجه التحديد اتجاهك النقدي ) فإنيك - في الوقت نفسه - قد قلت إن النقد العالمي كله يمر بأزمة في مواجهة هذه المشكلة ، وأنه لم يستطع أن يفسر العلاقة القائمة بين النص والعالم ؛ ولهذا ، ألا يجمل بنا أن نركن إلى شيء من التواضع وأن نعترف بأن هذه الوسائل ماتزال - حتى هذه اللحظة على الأقل - غير قادرة على أن تحل لنا هذه المشكلة ؟ ومن ثم ينبغي علينا أن نبحث عن سبيل آخر ، كأن نقبل مثلاً ما لم تكن نقبله من قبل ، لماذا ؟ لأننا - ببساطة - متأكدون من أن هناك علاقة ما بين النص والعالم الخارجي ، ولكن المشكلة كامنة في بيان كيفية تحديد هذه العلاقة والوصول إليها ، فإذا كانت الوسائل المطروحة لتحديد هذه العلاقة عاجزة عن إضاءتها وهدايتها إليها ؛ فلنعد - إذن - إلى ما لم يعد مطروحاً الآن ، مثل فكرة الذوق التي يمكن أن تكون فعالة في هذا المجال .

كمال أبو ديب :

إننا متفقان إذن ، على وجه التقريب ، وإن يكن الخلاف بيننا في التفاصيل .

صلاح فضل :

لقد انتقلنا من الحديث عن أزمة الإبداع إلى أزمة النقد ، وكلاهما بطبيعة الحال وجهان لعملة واحدة .

وعلى أية حال فإن الدكتور كمال لا يقصد أن يقرر أنه توجد أزمة « كلية » في « الأدوات » النقدية ، بل إنه يريد أن يبينه إلى أن النقد ليس عملاً جزئياً ، وليس عملية تطبيق لقوالب جامدة ، أو وصفات جاهزة ، ولكنه عملية اكتشاف كلية ، في حقيقة الأمر ؛ ولذلك فإن النقد يسعى على الدوام إلى تطوير أدواته ، وتهذيب آلياته لكي يكون أقدر على « قطع » المادة الأدبية . واكتشاف بنائها الداخلية . أما إذا

أحمد عبد المعطى حجازى :

أريد أن أوضح كلمتى التى تحدثت فيها عن شعراء السبعينيات حين قلت إن شعراء السبعينيات مايزالون حتى الآن يمثلون بالنسبة لى شبيحا ، وذلك لأننى لا أعرف إنتاجهم ، ولأنهم لا يأخذون الفرصة الكافية التى توصلهم إلى . ومن هنا فإننى أتمنى أن تسهم مجلة «إبداع» ومجلة « فصول » فى نشر إبداعهم ونشر الدراسات عنهم ، حتى تتوافر لدينا مادة كافية ( إبداعا ونقدا ) للحديث عن هذا الجيل الذى لا نستطيع أن نتحدث عنه الآن حديثا دقيقا .

محمود الربيعى :

إننى سعيد لأننا لا نفرغ الآن من استخدام كلمة « أزمة » ، بل نرحب بها بوصفها دليلا على أننا نمتلك قدرا كبيرا من الحيوية والتوفر . وأنا نعالى قلعا يمحزوننا إلى المزيد من التجويد على كل المستويات . ولكننى أريد أن أقول إن لدى عقيدة راسخة مؤداها أننا فى حاجة إلى كثير من الإبداع وكثير من القراءة الفاحصة لهذا الإبداع ، وقليل - إلى حد نسى - من النظريات ، وقليل - إلى حد بعيد - من الأيديولوجيات .

أحمد عبد المعطى حجازى :

فلتسمح لى يا دكتور محمود إننى أظن أننا محتاجون إلى كثير وكثير من النظريات لا لكى نقدم مجرد تعريفات أو نتشلق بمفاهيم وأسماء ، بل لكى نؤصل أفكارنا ، ونؤصل لإبداعنا ونقدنا ذلك بأننى أرى أن عاملا مهما من عوامل الأزمات فى حياتنا هو أننا نفتقد «التأسيس» الفكرى فى مجالاتنا الثقافية المختلفة ، وأنا نفتقد الفكر الفلسفى فى كل صملنا الإبداعى والنقدى على السواء . ولو كان لدينا الأساس الفكرى أو الفلسفى ( أى النظرى ) لاستطعنا ببسر وقليل من المشقة أن نحدد - على الأقل - كثيرا من المفاهيم التى مانزال على خلاف حولها . وذلك لأنها - بكل بساطة - نتاج لتيارات فكرية وفلسفية ضربية ، ونحن نتعامل مع هذه التيارات من خلال عواثيمها - ونماها ، وليس من خلال بداياتها وأصولها . ولذلك فإننا - فضلا عن احتياجنا إلى المزيد من العمل الإبداعى - فى حاجة إلى المزيد من العمل النظرى والتأصيل الفلسفى .

محمود الربيعى :

أرجو ألا يكون الاستاذ حجازى ، أو أحد من الأخوة قد فهم من كلامى أننى أقف ضد الفكر النظرى . إننى لست ضد الفكر النظرى - بطبيعة الحال - ولكننى ضد أن نزحم ذهن القارئ بنظريات نشأت وتبلورت فى بيئات أخرى غير بيئتنا ، وأنا أقصد

بالضبط ما تذهب إليه فى هذه النقطة ، فهذا الوضع سوف يؤثر وضع نظرية عربية .

إننى أريد أن نبدأ بما لدينا وأن نقرأه قراءة مستنيرة مثقفة بكل ما أتاحتها الثقافة العالمية - بطبيعة الحال - ، وأن نبدأ فى بناء نظريتنا لبنة لبنة من واقع ما لدينا نحن . إننى ، إذن ، لا أرفض التنظير ، ولا فإننى متفق معك فى كل ما تقوله .

صلاح فضل :

أحسب أن هذه القضية حرة بأن تناقش فى ندوة خاصة عن النقد الأدب العربى وصلته بالتيارات الحديثة .

كمال أبو ديب :

فى ختام حديثنا أود أن أوضح نقطتين اثنتين . النقطة الأولى تتعلق بقضية أزمة المنهج التى نواجهها الآن . لقد قلت إن النقد العالمى يواجه أزمة ، ليست تقتصر على منهج واحد أو اتجاه واحد بل هى أزمة يواجهها النقد العالمى بأكمله ، وإن تكن فى أبرز وجوها تشكل أزمة بارزة فى داخل النقد الماركسى على وجه الخصوص ، ولذلك فإن جهدى الشخصى الآن هو سعى لمحاولة حل هذه الإشكالية من هذا المنظور .

والنقطة الثانية مؤداها أننى لا أعتقد أننا فى حالة أزمة ( بالمعنى السلبى ) . إننى أرى أن الإنتاج الشعرى العربى ، وكذلك الإنتاج الروائى والنقدى فى العالم العربى المعاصر ، لا يقل فى مستواه عن أى نتاج آخر أعرفه فى العالم من حولنا . إن شعراء مثل أدونيس والبيات وحجازى يقفون فى مصاف سائر الشعراء العالميين الذين هم من الجيل نفسه ، دون أن نشعر بأن هؤلاء طبقة وأولئك طبقة أخرى .

واسمحوا لى بالطريقة ذاتها ، أن أقول أننا ننجز عملا نقديا يماز ، فى كثير من حالاته ، ما ينجز فى النقد العالمى . وإننى لا أعرف - وسوف أبدوها هنا غير متواضع ولكن لن يضيرنى ذلك شيئا ما دمت أقول الحق - أننى لا أعرف فى النقد العالمى تحليلات نقدية تقترب فى مستوى إنجازها من التحليلات الموجودة فى دراسات ودراسات عدد من الزملاء الآخرين .

ينبغى ألا نظلم أنفسنا ، وألا تكون مجحفين ، وألا نعد الغرب مصدر كل معرفة وكل تأصيل وكل تفوق ، فنحن فى مستوى الإنجاز العالمى الآن فى كثير من المجالات .

صلاح فضل :

حسن . شكرا للأخوة النقاد والمبدعين المشاركين فى هذه الندوة ونرجو أن نتاح لنا الفرصة للقاءات أخرى فى رحاب القاهرة .



# الوافع الأدبي

## ● تجربة نقدية :

- نص شعري وثلاثة مناهج نقدية
- الصراع المحكم في « مرثية لاهب سيرك »  
لأحمد عبد المعطى حجازى

## ● متابعات :

- ملاحظات حول شعر حسن طلب

## ● عروض كتب :

- الرؤى المتنعة : نحو منهج بنوى فى دراسة  
الشعر الجاهل
- دائرة الإبداع

## ● رسائل جامعية :

- مستويات البناء الروائى  
فى « نجمة أغسطس »
- بنية القصيدة عند أبى تمام
- المنهج الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية

## ● وثائق :



## نصّ شعري وثلاثة مناهج نقدية

صلاح فضل

١ - ١ إذا كان المنهج في تعريفه العلمي ، يتمثل في مجموعة العمليات التي تنظم في نسق متدرج ، يفضى إلى نتيجة ما ، فإن إشكاليته تبرز عند صعوبة التحديد الواضح لطبيعة هذه العمليات ، أو ترتيبها بالشكل الذي يجعلها تؤدي بسلاسة إلى النتيجة المنشودة . ولا يزال نجاح المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية يمثل تحدياً مزمناً للعلوم الإنسانية ، بيد أن الإنجازات الثلاثة التي حققها عدد من هذه العلوم في القرن الحالي ، أكدت ضرورة التزام المناهج العلمية في بحثها ، بعد أن تجاوزت مرحلة المشروعية ، وأصبحت مطالبة بالتكيف مع إشكالياتها الخاصة .

وكلما كانت الظواهر المدروسة أشد تعقيداً ، وأكثر تأبياً على أن تمسك بأطرافها مادياً ، كانت أدوات بحثها بحاجة ملحة إلى التجدد والتحديث . ولما كانت اللغة هي أبرز مظهر لمعقوبة الإنسان فإن أرقى أشكالها - وهو الأدب - يعد في خدوة الظواهر المركبة ، مما يجعل بعضها يتساءل : هل لمة إمكانية لاتباع منهج علمي في فهم هذا الأدب ونقده ؟ ، وهو تساؤل يمثل على سذاجته العقدة الأولى في منظومة إشكالية النقد الأدبي .

ولكني نقرب من إدراك أبعادها ، ستمضي في تحليلها خطوتين :-

أحدهما : تأملية ، تعتمد على سبر غورها نظرياً ، بمرضى مكوناتها الأولى ، ومواجهة مفارقاتها الأخيرة ، والأخرى تجريبية ، تختار فيها نموذجاً أدبياً عشوائياً ، ونجرب عليه اختباراً تطبيقياً ، بإحضاره لأهم المناهج النقدية المعاصرة ، لنرى ما يبيها من تمايز وتداخل ، ونلمس فاعلية كل منها في الكشف عن الخواص المميزة فنياً للنص المختار ، ولقدربها على اختراق عالمه ، وفهم كيفية أدائه لوظيفته الأساسية ، وتبين بعد ذلك مدى ضرورة المنهج ، وعمق إشكاليته .

على أنه ينبغي لنا أن نتمثل حقيقة أخرى ، وهي أن هذا الوضع قد اختلف عندنا في العالم العربي ، فعندما أخذنا في التعرف على هذه المذاهب ، وخضع بعضها لتأثيرها ، فقدت أهم سميتين لها ، وهما تجذرها في الواقع الحضاري المباشر ، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية ، كما فقدت عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم ، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة ، ونحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ، ومبادئ نظرية متنامية ، إلى بعض الاختراقات الفردية ، والزراعات المحدودة الأثر ، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبي ، وتوجيه إنتاجه .

وإذا كان بعض مؤرخي العلوم يرى أن الأحداث والفتوح المعرفية

١ - ٢ من أبرز مظاهر النقد المعاصر ، وأشدّها خطراً في سن إشكاليته ، تجاوزاتها ، فهي لا تنتظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمني ، كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما في القرون الثلاثة الماضية ؛ إذ تنبثق من واقع حضاري بطني الصبرورة ، وتتلاحم أطرافها في الأقطار المختلفة ، وتتداخل دورها - جزئياً - في بعض ، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور في بؤرة زمنية تشهد مولدها ، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوهجها ، وثالثة تشير إلى غروبها عن مركز الأفق التاريخي . ولعل أمثلة الكلاسيكية والرومانتيكية وما تلاهما من مذاهب خير شاهد على طبيعة هذا النسق المتوالد في الثقافة الغربية إبداعاً وفكراً أدبياً .

أيديولوجية الناقد على الأديب ، من خلال دخوله الماهر في لعبة الدلالة بالتأويل البعيد ، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص ، دون إغفال متعمد لسياقاته المتعددة .

وقد نجم عن ذلك أن الأدباء أصبحوا يشعرون بأنهم غرباء عن الدار وهم أصحابها ، أصبحوا لا يفهمون أعمالهم وقد ترجمت إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية ، فاتجه نحو الحركة النقدية إلى المراكز البحثية في الجامعات والأوساط الأكاديمية ، تكونت في العالم كله أرسنوقراطية نقدية مغلقة ، وسقط حاجز من التباعد بين المبدعين والباحثين والقراء ، وساعد على ذلك تغير - على مستوى آخر - في الوظيفة النقدية ؛ فلم تعد مهمة الناقد إصدار الأحكام التقييمية المباشرة ، لقد تخل عن دور المعلم الذي يصحح التجارب معيارياً بقياسها على جملة مبادئ أيديولوجية أو بلاغية مسبقة ، لم يعد بوسع الأديب أن يتوقع حصوله على الدرجات النهائية وجوائز المجد الفنى عقب كل بحث نقدي . لم يعد الاعتراف النقدي هو «الدمغة» التي تضعها مصلحة الموازين على القطعة الذهبية فتجعلها ذهباً ، فإذا لم توضع فقدت قيمتها وإن لم تتغير طبيعتها . لقد تنازل النقد المعاصر - طامعاً - عن عرش التقييم ، وأثر تأجيل الحكم في قضايا الأدب ، ومد حلقات الدواولة والنظر إلى ما لا نهاية ، لكن كثيراً من الأدباء والقراء ينتظرون على باب المحكمة ، والحياء الأدبية مازالت تطالب بقضاة ،

وهنا يكمن طرف من إشكالية النقد المعاصر ، فهو يحاول التفهم دائماً ، ويبغى التخل عن السلطة ، ويحترم حرية المبدع ، ولا يريد التورط في بيعة أحد ؛ ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفضي بعيداً في زهده واستقلاله ، فالقيمة ، بالمعنى العميق للكلمة ، لا تنقسم هن التأويل ، وفهم الشمر تصور لعناصره الأساسية ، والقيمة الصحيحة ، تولد من الفهم الصحيح على حد عبارة «ويلك» . وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد ، وثمرة التدقيق ، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة ، أى بمصدر المعان ، لا بالمعان قائمة بذاتها . . .

ونحن نزع من أن النقد يمكن أن يكون علماً ، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريبي للعلمية ، وذلك إذا اعتمد التدقيق ، الذي يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً ، أساساً له<sup>(٣)</sup>، كما يقول شكري عياد في أحدث دراساته ، إلا أن مفهوم التدقيق لديه ذو صبغة صوفية أكثر منها علمية ، ويعتمد على أخلاق الناقد لا على دقة المنهج . وكان «فوكيما» يقول : «على كل نظرية أدبية أن تقيم طبيعة الدراسة العلمية للأدب على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل ، وأن تنمى مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد وتساخه أن لا تختلط برغباته وأحكامه» .

فالمبادئ النقدية الحديثة ، كما يقول فراي ، الذي يستشهد ببعض مشاهد منه شكري عياد نفسه ، «ينبغي أن تثبت من الفن الذي تعالجه . وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب ، أن يجري بحثاً استنباطياً لحقله الخاص ، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل»<sup>(٤)</sup> . على أن هذه المبادئ ليست ثابتة ، بل هي فروض علمية متنامية متغيرة ، وهذا وجه إشكاليها وبعدها عن القيمة الثابتة ، وقد وضع منظر شكل ، في بداية الدعوة إلى علمية النقد ، تصوره لطبيعتها بقوله : «إننا نضع المبادئ المحددة ، ونوسع رقعتها بقدر ما تسمح به المادة المدروسة ، فإذا اقتضت المادة مزيداً من تكييف

الكبرى ، حلال تطور أى علم ، توقف التراكم المستمر للمعرفة ، وتقطع تقدمها البطيء ، وتدفعها إلى دخول عصر جديد ؛ إذ تفصلها عن أصلها التجريبي ، ودوافعها الأصلية ، وتنقيها من تعقدها الخيالية . فيتحول التحليل التاريخي ، من البحث عن البدايات الصامتة ، إلى البحث عن نمط جديد من العقلانية ، وعن آثارها المتنوعة ، مما يؤدي إلى وجود حقب علمية يمكن أن تخلق ما يسمى بالقطيعة المعرفية<sup>(٥)</sup> ؛ فإن بوسعنا أن نؤكد أن التحول الجذري الذي بدأ في دراسة علم اللغة ، وتعداه إلى الأنثروبولوجيا وعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والتاريخ وغيرها قد انتهى إلى إحداث هذه القطيعة المعرفية في مجال النقد الأدبي في العالم ، مما آذن بحلول حقبة جديدة شهدت تحولاً أساسياً في مبادئه ومنطلقاته ، إذ أصبحت تتمثل في حصاد التجربة العلمية ونتائجها المعرفية في علوم الإنسان والطبيعة ، مما لا يرتبط بمجتمع خاص ، ولا يقتصر على إحدى الأمم ؛ وإن كانت هي التي أبدعتها . أصبحت الأرض - كما نشهد الآن - قرية صغيرة ، وإن كانت ظلمة ، وأضحى الذي يحرم نفسه من ثمار هذه الإنجازات ، بأية دعوى يتسك بها ، يحصر نفسه ، دون أن يفيد سواه .

بيد أن هذه المنطلقات ، لا تتساوى في أهميتها لدى جميع الناس ، ولا تؤدي بالضرورة إلى التوحيد الألي أو القياس للنموذج المعرفي المعتمد عليه ، فاشتجرت منها أفنان منهجية متزامنة ، ترتضى التعامش والتلاقح ، وتدعم مقولات كل منها بعمليات التعماس والتباين ، فهي لا تفتأ تعدل من مواقعها في حركة جدلية تشف عن أعل قدر من الخصوصية والحيوية في الدراسات الإنسانية ، بحيث يدخل كل إنجاز في ذاكرة العلم ، مهما كان مصدره ، ويعكس لمحدد المصطلحات وعى الباحث بالتميزات الحقيقية في المنهج ، فيتخل - لصالحه - عن لؤة المذهبية الضيقة ، ليطور معارفه وأدواته .

٣ - ١ والسمة الأخرى الغالبة على النقد المعاصر ، استقلاله الفكرى عن الأدب ؛ إذ أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية ، لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية والفكرية . بينما كان الأديب - فيها مضى - الشريك الأول للناقد في تخليق التيار الفكرى والمذهبي ، بل كان هو الذى يمل عليه مبادئه ، ويضع له المنظومة المذهبية في أعمال إبداعية كبرى لا يسع الناقد إلا تحريرها ، وكثيراً ما كانت مقدمات بعض هذه الأعمال بمثابة بيانات متبلورة تعلن تأسيس المذاهب، كما حدث في مجمل التيارات التي سبقت منتصف القرن الحالى . وقد لمح «البيوت» بصيرته النافذة بداية هذا التحول في علاقة الأدب بالنقد عندما قال «إن نمو النقد مظهر من مظاهر نمو الشعر ، ونمو الشعر مظهر للتغير الاجتماعى . ويبدو أن اللحظة الحاسمة في ظهور النقد (أى استقلاله) هي تلك التي لا يصبح الشعر فيها تعبيراً عن عقل الشعب كله» .

ويركز التحول الجذري ، في منظور النقد ، منذ ذلك التاريخ ، في استقلاله المنهجي عن الأدب ، واعتماده على معطيات تحليلية ، ومنطلقات علمية ، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية ، وتصلح للتطبيق على أى إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان . لم تعد إشكالية النقد اختلاف المهاد الأيديولوجي لكل مذهب ، وسهولة محاكمة الأديب برصد مخالفته لغيره ، بل أصبحت تكمن في ضرورة تفادى تسليط

الأدب قد اقترفوا خطأ جسيماً - من الوجهة النظرية - عندما أخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحي دون ثقافة لغوية حقيقية ، فعزلوه عن جهازه . فمنذ «سوسير» ومهمة عالم اللغة تتمثل في أن يميز في مختلف الوقائع اللغوية الأبنية المناسبة ، أي ذات الوظيفة . وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة : وهي أنه ليست كل الأبنية التي يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة ، أي ذات وظيفة فنية وجالية في الأدب . فالبنية الماثلة في الرواية مثلاً يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع ، أو في سيرة المؤلف الذاتية ، أو تصيف لبيئة معلومات عن قصده أو ما كان يشغله . وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة . لكن التركيز عليها لا يقدمنا كثيراً في مجال تأمل العمل الأدبي في حد ذاته ، واكتشاف دلالاته ، ما لم نبرهن على أن هذه البنية ، الإبداعية أو الاجتماعية ، تسهم أساساً في خلق التأثير الفني على القارئ ، أي ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية<sup>(١)</sup> .

١ - ٢ ولكي نتبين ذلك عملياً ، فلنقرأ معاً أول مقطوعة شعرية غزلية نجدتها في الشوقيات ، حتى نستروح طرفاً من هوى الشعر المحبب ، ونستعيد بعض محفوظاتنا الأثرية ، ونمارس لونا من النقد التجريبي الشيق ، وهو نموذج اختراعه عشوائياً ، لأنه أول نص غزلي في الديوان . يقول شوقي :

خدعوها بقولهم حسناء  
والفوانى يفرهن الشناء  
أتراها تناست اسمي لما  
كثرت في غرامها الأسماء ؟  
إن رأيتي تميل عني كأن لم  
تك بيدي وبها أشياء  
نظرة فابتسامة فسلام  
فكلام فموعد فلقاء  
يوم كنا ولا نسل كيف كنا  
نتهادى من الهوى ما نشاء  
وهلينا من المناف رقيب  
تمتت في مرامه الأهواء  
جاذبتني ثوباً المصطفى وقالت  
أنتم الناس أيها الشمرء  
فاتقوا الله في قلوب المذارى  
فالمذارى قلوبهن هواء

أخذ البيت الرابع فزاد قوله :

نظرة فابتسامة فسلام  
فكلام فموعد فلقاء

المبادئ أو تعديلها مغبناً في هذا النهج . ومن هذا المنطلق فإن نظريتنا نفسها نجيب أملنا نسبياً ، كما يحدث في كل علم ، إذ أن هناك اختلافاً بين النظرية والمعتقدات ، ولا يوجد علم ثابت ، وحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق ، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من أخطاء<sup>(٢)</sup> .

ولقد كان تبني النقد للمهنية الأدب ، وإطلاق أحكام القيمة عليه ، من المراحل التي يجهد في تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة .

٤ - ١ وربما كان التجسيد البين ، لإشكالية المناهج النقدية الحديثة ، يتمثل في لفتها التي تعتبر أبرز تجليات القطعة مع عاداتنا التعبيرية المألوفة ، والتي تعتمد على التكرار والعفوية . فلفظة النقد المعاصر نجيب ظن المتلقى المترقب للأنماط الإنشائية السائدة . وإذا كان النقد يتقدم تدريجياً في معرفة الظواهر الأدبية ، باستحداث الأدوات والمناهج المرفقة ، ويستوعب معطيات علمية عديدة ، فإنه قد يستعير بعض مصطلحاتها دون توضيح لإطارها المرجعي ، مما قد يؤدي إلى تداخل النظم ، والغموض . وقد يستخدم كلمات جديدة ، لم تحفظ تعريفاتها ، ولم تحدد بالتكرار مدلولاتها . كما قد ينحرف إلى العالمية والغفر على حواجز اللغات القومية ، وكسر تقاليدها في الصياغة لتوحيد مقولاته ومفاهيمه .

إن النقد يمثل تكنولوجيا الأدب . وقد تطور من الأنماط البدوية البدائية إلى أكثر أشكال المعرفة تقدماً وتعقيداً ، وحملت لفته عبء هذا التعقيد ، إذ إنها لغة منقسمة على ذاتها ، إنها تصف لغة أخرى ، فهي علمية وأدبية معاً . وكما يقول أحد أعلام هذا النقد الحديث ، وأصعبهم لغة ، وهو «بارت» ، فإن علم الأدب لا يمكن بأي حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب . والمعضلة الجوهرية في تقديري ليست هي نظرية علم الأدب ، بل هي لغة علم الأدب . . إن الحركة العميقة للنقاد تتمثل في تحطيم اللغة الواسفة ، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة ، فالكتابة لا تستطيع أن تكون في نهاية التحليل موضوعية ، لأن الموضوعية ما هي إلا متخيل من بين متخيلات أخرى ، واللغة الواسفة العلمية هي شكل لاستلاب اللغة ، وإذن يجب انتهاكها . وذلك لا يعني تحطيمها . وفيما يخص اللغة الواسفة النقدية ، فإننا لا نستطيع أن نقبلها إلا بإقامة نوع من التناكُل بين لغة الأدب والخطاب عن الأدب<sup>(٣)</sup> .

فصعوبة النقد الحديث في لغته من أهم تجليات إشكاليته ، وهي لا تقتصر على لغة دون الأخرى ، لأنها لصيقة بدرجة تعقيد ، وطرحه للأسئلة الجديدة التي تحاول فض أسرار الإبداع وتشريح النص ، حل الساحة وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلاً من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس .

٥ - ١ على أن السمة المشتركة الأخيرة ، التي تجمع بين كل المناهج النقدية الآن ، أو بين معظمها على الأقل في هذا العصر ، هي أنها جميعاً تبحث عن أبنية العمل الأدبي ، كي تعثر على دلالاته ، وتدرك كيفية قياسه بوظيفته . وهنا يكمن الملمح الأخير من الإشكالية ، الذي نود الانتقال بعده إلى النموذج التجريبي .

ويشرح مفكر لغوي ناقد طبيعة هذا الملمح بقوله : وإن الباحثين في

## فراق يكون فيه دواء

أو فراق يكون فيه الداء<sup>(٧)</sup>.

وسأحاول أن أقترب من هذا النص الصغير ، بإيجاز في ثلاث حركات ، تمثل أهم الاتجاهات المنهجية في نقد الشعر على المستويات الاجتماعية والنفسية والبنوية ، لتبين - كما قلنا - قدرة كل منها على اختراق عالمه ، وكشف بنيتها الدالة ، وتحديد شعرته ولنبرز إشكالية هذه المناهج في تراكمها وخصوبتها .

٢ - ٢ حل أن هذه المقطوعة لها حكاية تواتر الحديث عنها ، وهي تمثل مهادا تاريخيا لها ، وينبئ قبل أن نشرع في تحليلها أن نسجع لشهادة شوقي حولها ، في مقدمة طبعته الأولى للشوقيات إذ يقول :

وقرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموت لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحلون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام حال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسنى في البلاد ، فمازلت أغنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعي ، وإتقانها على قدر الإمكان ، وصورتها عن الابتداء ، حتى وفقت بفضل الله إليها . ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أن مسرور عن تلك أخية التي يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره ، وأن لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خبراتها التي لا تحصى ولا تنفذ . وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباطي إبادتها كالأفعوان لا يطلق لقائهم ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبحث بقصائد المديح من أوروبا ، مملوءة من جديد المعاني ، وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوي توفيق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء

والغفوان يفرهن الشناء

وكانت المذائع الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه الأستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان ، فُرِغَت القصيدة إليه ، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح ، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغني الخبر لم يزف علي بأن احتراسي من المفاجأة في الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا استعجلت<sup>(٨)</sup> .

فتاريخ هذه القطعة إذن يعود إلى عام ١٨٩٣ تقريباً ، أي أن شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز حينئذ الخامسة والعشرين من عمره ، وكان نزول فرنسا ، بين باريس ومونبلييه ، وهي قطعة من قصيدة مدحية ضاع شطرها الثاني عمدا ، فلم يثبت شوقي في ديوانه ، ولم يثر عليه جامع الشوقيات المجهولة ، الذي وصف هذا الجزء المتبقي معنا قائلا : «هي قطعة فذة ، قائمة بذاتها ، ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح ، هي أبيات حب وتشبيب ، ونفحة باريسية يكاد يفرح شذاها»<sup>(٩)</sup> .

ومع أن شوقي يرى أن هذه القطعة كانت ممعنة في التجديد في

معانيها وأسلوبها ، وأن رفضها كان من قبيل ما نسميه اليوم صدمة الحدأة في بلاط الخديوي ، وأنها كانت سابقة على عصرها ، مع تمثيلها له ، إلا أننا نضم هذه الإشارة التاريخية شهادة أخرى للأمير شكيب أرسلان في كتابه «شوقي أو صداقة ٤٠ سنة» إذ يقول :

«وفي أثناء لقائنا الأول ، (١٨٩٢) في باريس ، كنا نتذاكر حول أمور كثيرة ، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ، وكان مع شوقي ديوان المتنبي ، وكان يحفظ منه ، ولا شك أنه انطبع عليه»<sup>(١٠)</sup> ، ومعنى هذا أن قطعنا لم تكن نفحة باريسية خالصة ، بل كانت أيضا من آثار المرحلة «المتنبية» عند شوقي ، وهي سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير ، ووقوعه في أسر البحرى ، وهذا ما لم تتعرض له الدراسة التاريخية حتى الآن ، فإلا هذه القطعة الشعرية لم يكن للأدب الفرنسي وإن كتبت هناك ، وإنما هي محاكاة عصرية لغزليات المتنبي التي لا تعبر عن حب حقيقي ولا وجد بالمرأة وذبول في عشقها ، بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على اتسانه بالجمال ، وقدرته على تجسيد مظاهره .

وفتة شوقي هنا ، في إطار هذه البيانات التاريخية المحددة ، التي يوظفها المنهج الاجتماعي لفهم النص ، لم تكن بالجمال الأنثوي ، وإنما بنموذج الحياة الفرنسية التي تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات ، وهي الحقيقة البادئة التي كانت تفجأ الشرقى عند وقوعه في الغرب ، وارتطامه برواقعه . فالنص يرسم لنا صورة تنتمي إلى نمط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضي ، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع إليه الطبقات الأرستوقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها ، بل والتحدث بلغتها في معظم الأحيان . فهي فتاة تغشى المجتمعات ، وتلتقط كلمات الغزل والشاء برشاقة ، وتشبك مع بعض مرسلها في مودة تخضع لترتيب منظم ، وتنتهي إلى لون من الحموى المحكوم بالعفة ، إذعانا لقيم الشرف والفضيلة ، ولكن هذا الحموى لا يلبث أن يجمع ويتقلب ، فالفتاة حسنة ، والمجتمع مفتوح ، والإغراء متصل ، فيصيبها الغرور ، وتعدد علاقاتها ، فتجاهل صاحبها الأول ، فيغضب برقة باريسية عليها ، ويتهمها بأنها هي المخدوعة ، في وسط يتناول هم الخديعة والتأمر على المستوى السياسي ، والعلاقات الشخصية ، وينكر عليها حسناتها ، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة .

هذا الفهم المضمون للنص نتعرف على موضوعه ، ونضبط بعض ما يُشير إليه في الواقع التاريخي للبيتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر في شبابه ، ولنمط العلاقات المائلة بين أطرافها ، القائم على اقتناص اللذة ، ومداراة الآخرين وخداعهم ، وإدعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص ، ويمكن أن نربط كل ذلك بأعلاقات الطبقة التي يمر عنها ، ونعمن في التحليل حتى ندرك طرفا من رؤيتها للحياة اعتمادا على هذه المقطوعة الشعرية ، بل يمكننا أن ننخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها ، ونوع الحب فيه ، بالرغم مما يقوله شوقي عنها ، ونستحضر لذلك توظيف شاعر آخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين ، فعندما كتب صلاح عبد الصبور عن الحب في هذا الزمان أقام رعيه بالمتغيرات العصرية على أساس الاختلاف مع شوقي ، إذ يقول :

«الحب ياريفقي ، قد كان

بالذات . وقد يمن الباحث في هذا المنطلق فيلتمس تعريزاً له في أعمال شوقي المتأخرة ، خاصة تلك التي تدور بأسرها حول الحب ، فيتخذ مسرحيته «مجنون ليل» دليلاً مرجعياً على ذلك ، وعندئذ ينتهي - بقراءة مكثفة - إلى تحديد «دينامية» فعلها الدرامي بأنه هو الشعر ، باعتباره محرك ليل لحب قيس ، ومحرك قيس للشبيب بليل ، حتى لو أدى ذلك إلى فقدها كحبيبة ، وهو سر عداها منازل له ، ومحرك ورد للاقتران بليل ، وسبب تقديسها وعدم مساسها :

لشمرك يا قيس أصل البلاء  
لقيب به وبليل الضلالا  
كما جالاً فملقنها  
فلما التقينا كماها جلالاً  
إذا جنتها لأنال الحقوقي  
نتهى قداستها أن أنالا<sup>(١٢)</sup> .

الشعر - لا الحب - في مجنون ليل هو المستول من حياة الأبطال ، ومن موتهم أيضاً . فإذا عدنا إلى مقطوعتنا وجدنا أن النرجسية المعروضة فيها قد انضمت إليها حالة نفسية أخرى جعلت لها مذاقاً خاصاً ، فقد كتبها الشاعر وهو في فرنسا ، وجعلها تصديراً لمذحية في الخديوي توفيق ، وأراد بها شعورياً ، كما يحدثنا هو نفسه ، أن يبتدع لونا من التجديد المحدث في الغزل التقليدي يجعل المذحة مقبولة مستساغة ، لكنه - وهو يفعل ذلك - كان أول من يدرك زيف موقفه ، فلما أن يكون شاعراً صادقاً ، مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ بعضهم ، ويلتقي ببعضهم الآخر على مقاهي باريس ، وعندئذ يتعين عليه أن يهجر أطماعه وولعه بقلب شاعر الأمير الذي أحرزه قبيل سفره ، وإما أن يتنازل عن شيء من صدقه وأصانته وحدائثه ليحقق في المديح طرفاً من الخطوة والشهرة . وقد لجأ لحل توفيق ملفق ، جعل المقدمة لنفسه والخاتمة لمصدوحه ، وهو حل الشاعر العربي التقليدي الذي لم يذهب إلى باريس ، ولم ير غير الشعر العربي . لكن نفس هذا الموقف نفسه لم يلبث أن انتهى به إلى إسقاط حالته كشاعر على عبارته الغزلية ، والإسقاط - كما يقول علماء النفس - عملية لا شعورية بمعنى الفرد نفسه فيها بالصافي صوبه بالغير ، وبصورة مكبرة<sup>(١٣)</sup> . فهو يتحدث نفسه بهذا الحل ، مثله في ذلك مثل تلك الحسنة التي نتعرف عليها من أول كلمة افتتاحية للقصيد بأنها مخدوعة . ومهما كان وهي الأطراف الأخرى بهذه الخدعة فقد أحست السراى بشغافية الإسقاط ، فأمر الخديوي بنشر المذحة دون الغزل ، وعز على محرر الجريدة الرسمية أن يضحى بأهم ما في القصيدة ، ربما لمشاركة الشاعر وجدانها في الخداع وتواطئه معه ، وانتهى الأمر بتعطيل النشر لكلا الجزأين ، أي أن الخداع الغزلي قد اصطبغ بمستوى الخداع السياسي وتكشف فيه .

هل ينجح هذا المنظور النفسي ، مهما بدت طلاوته ، في الكشف عن شعرية المقطوعة التي نحن بصدد ها ؟ اعتقد أننا ينبغي أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجاً ثالثاً ونختبر فعاليته هو الآخر في تفجير النص وكشف جمالياته ، وتفسير أعرض مساحة منه . في تحديد كنه اللذة التي نشعر بها عند قراءته ، فقد ندرك نرجسية الشاعر ، وإسقاطاته ، ودورها في إنتاج شعره ، لكن ذلك - فيما

في أول الزمان

بمضغ للترتيب والحسبان

ونظرة ، فابسامة ، فسلام

فكلام ، فموعد ، فلقاء .

اليوم يا عجائب الزمان !

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يتسبا .

الحب في هذا الزمان يا رفيقي ..

كالحزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق .

الحب بالفطنة اختنق<sup>(١٤)</sup> .

ولن نحصى في قراءة نص عبد الصبور ، لأن الوسيلة الجديدة لذلك ، لن تكون المنهج الاجتماعي ولا التاريخي الذي يبحث عن أبنية الوعي ، بل منهج التناص الشيق الذي يعثر على أبنية الشعر ويبحث في تراكيبها وتولداتها وخضوعها لجذلية الحضور والغياب . ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقي لتذكر غنائيتها الفذة الأسرة ، ولتستأهل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن يلج بنا عالمها الشعري الخاص ؟

٣ - ٢ فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسي فإن التحليل يتطرق عندئذ من تحديد أول لمركز الثقل في القصيدة ، على أساس أنه إحساس الشاعر المتضخم بذاته ، ونرجسيته المحورة ، أو المعروضة المنقولة ، واستطالة مرحلة المرأة الطفولية لديه .

ويمكن حينئذ أن نعتمد من النص ذاته على المؤشرات التالية :-

(أ) ليس الحسن - كما يقدمه الشاعر - حقيقة مادية متجسدة في الخارج ، بقدر ما هو كلمات نداء وإطراء شعري ، فالشعر هو خالق الجمال ، ومن ثم ينبغي أن يكون مولاه . والحسنة التي تميل عن الشاعر تتكرر لرب نعمتها وسيد جمالها ، وتكسر بغرورها زهو ونرجسيته المركزة في شعره .

(ب) قد لا يؤلمه أن تناساه كشخص ، لكنه لا يغفر لها أن تناسي اسمه وشهرته ، بل وتنازعه هذه الشهرة عندما تتكاثر في غرامها الأساء ، إنها بذلك تنتقل من موقف الصنيعة إلى موقف السند المنافس ، تسلب مجده ، وتسرق حرشه .

(ج) يلعب الكلام - في منظومة الحب - دوراً رئيسياً ، فهو الذي يحول العلاقة من سلبية إلى إيجابية ، من نظرات وابسامات ، إلى مواهب ولقضاءات ، إنه سحر الكلمة ، خاصة عندما تكون شاعرة ، إذ تصبح هي الفعل .

(د) يتلبس الشاعر بحالة «عمرية ربيعية» عندما يصبح هو المطلوب ، العصى الثوب ، هو المعشوق لا العاشق ، لا باعتباره فرداً أو ذاتاً ، وإنما بانتمائه لهذه الفئة ، فئة الشعراء ، فهم الناس ، والآخرين ليسوا بشراً ، وهم القادرون على اللعب بقلوب العذارى ، وهي هواء يتفنون ذراته ، وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين ، مرحلة التحديق في مرآة الشعر المطولة للإحساس

يلت بعد أن فرغ منها أن انتزعه مرة أخرى من سياقه ، فأخذ البيت الرابع فزاد قوله :-

نظرة فابتنامة فسلام  
فكلام فموعد فلقاء  
ففراق يكون فيه دواء  
أو فراق يكون فيه الداء

فحاول اختزال القصص غنائيا في بيتين يجريان - أيضا - مجرى الأمثال ، ويصلحان نموذجاً للتعبير عن كل أفايص الحب منذ آدم وحواء حتى الآن . وقد أغرته بذلك قدرته الغنائية الغضة في التكثيف والتتابع ، دون أن يعبا بكسر الوهم القصصي وتبخر أثره . فشوقي هو الذى خدعنا قصصيا ، وإن كان قد أشبعنا غنائيا .

(جـ) الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البيت القصصية والغنائية ، فالمقطوعة كلها تنحو إلى التعبير المباشر الذى يكاد يغلو تماماً من أى أثر للمجاز والتصوير ، فحتى العبارات التى يمكن أن تمثل تنوعات تصويرية دكت وصوتت بغيرها . فالتشبيه فى قوله «كأن لم تلك بينى وبينها أشياء» تشبيه لفظى مسموح لا تقوى الأداة على رفعه عن أرض الواقع ، وعبارة «نتهادى من الهوى ما نشاء» فقدت مجازيتها وأصبحت ناعمة ملساء ، وكناية «جاذبتنى ثوب العصى» تغلب عليها الإشارة القصصية ، فالمقطوعة إذن ذات أسلوب قصصى ، ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية ، يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز فى تكوين البناء الخيالى للمصورة الشعرية ، وضمان تأثيرها الجمالى ، أى أن خطها العمودى يتجاوز لغة التمثيل بقوة عمله فى صنع الدال .

٢ - ٣ أما المسلك الثانى للمثور على البنية الدالة فى هذه القطعة الشعرية ، فيمكن أن نلج إليه من مدخل الثانية القائمة بين مجموعتين من الحفول الدلالية وتكرارهما . ويشمل الحفل الأول مفردات الخداع والغرور ، والتناسى والتجاهل (تميل عنى كأن لم .) مما بعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة ، بينها يضم الحفل الثانى جملة أخرى من المفردات ، مثل النظرة والابتنامة والسلام والكلام والموعد واللقاء ، والتحاب والعفة والمعانة ، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة . والتضاد بين الحفلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق ، وعالم الزيف هو عالم الآخرين ، بينها عالم الصدق هو دنيا الشاعر . أما هى فقد كانت تقع فى عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية ، مثل أمها حواء ، فجذبت ثوبه العصى ، فى مشهد يوسفى ، كما كان يحلو لشوقي أن يقول ، وتناقضت كلماتها بنشدان التقوى ، وهى تبغى المعصية ، فسقطت فى جحيم الآخرين ، وبقي شوقي وحده فى جنة الشعراء .

فإذا ارتقينا فى البحث عن هذا النموذج الثانى إلى مستوى الجملة الشعرية ، وجدناه مرتبطا بعمليات الوزن والتوازن الدلالي والإيقاعى فى كل بيت على حدة ، وفى القطعة بأكملها فى خاتمة المطاف . فالبيت الأول مثلاً يتكون من شطرين متوازنين ، لا موسيقياً فهذا بديهي وضرورى ، بل دلالياً أيضاً . فالخداع يقابل الغرور ، والحسن سمة الغوان ، والقول هو الشاء . والبيت الأخير مكون من جملتين أيضاً ؛

نحسب - لن يكون العامل الفعال فى قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيره فى نفوسنا ، كما أنه لن يصبح السبب الحاسم فى تحديد قيمته الفنية .

١ - ٣ فلنحاول إذن أن نعثر على أبنية الدلالة فيه ، ونختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة .

وبوسعنا أن نتبع أحد مسلكين لذلك ؛ فإما أن نمسك بطرف الحيط . القصصى ؛ وهو ذو نسق سياقى متجاور ، ونقيس علاقته المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبدالى ، أو نحاول توضيح دور النموذج الثانى فى إنتاج الدلالة الشعرية ، ونبين مدى فاعلية التكرار الدلالي فى هذا الصدد ، على أن ثمة وشائج قوية تربط بين المسلكين ، وتوشك أن تدرجها فى نهاية الأمر فى نموذج تركيبى موحد .

ولنتذكر قول «جوليا كريستيفا» : «إن النص الشعرى يحضر على سطح الكلام خطاً عمودياً ، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل ، وإن أشارت إليها ؛ هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدال»<sup>(١)</sup> .

وإذا كان الترتيب الزمنى والمنطقى هو الذى يسود عادة فى البنية القصصية ، بحيث تبرز العلاقة السببية بين الأحداث ، فإن شوقي يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهى «خدعوها» ، فمئذ أن خدعت عن نفسها تلك الحسناء تنكرت للشاعر ، وأصابتها الغرور ؛ تناست اسمه وأخذت تتجاهله ، كأن لم يكن لها ماضٍ معه . فالآيات الثلاثة الأولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة ، وهى الرحلة الأولى فى القص ، والأحداث زمنياً . أما الوحدة الثانية فتستثار عند ذكر ما كان بينها وبينه ؛ إذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية فى الآيات الخمسة التالية فى تسلسل زمنى وسببى ، وينتهى إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان أول من غرر بها عندما أخذ يتهادى الهوى معها كلاماً كحديث الشعراء ، مما فجر فيها غريزة الأنثى ، فاتهمته بأنه لم يتق الله فى قلبها كعذارى تصدق ما يقال ، وترى فيه مرحلة للحب الفعل . ولا ندعش بعد ذلك لأنها هجرته ، وانتهت الأقصوصة الشعرية للفتاة المخدوعة .

بيد أننا نلاحظ على هذه البنية القصصية - كدال - عدة أمور لافتة ، من أهمها :-

(أ) ليس فى وسع شوقي أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة فى تضمين الحكم والأمثال ؛ فهو وريث الشعر العربى المولع بالمثل السائر ، ومن ثم يقطع نسيج القص فى المطلع والختام ليؤكد استماره الأمثل لهذا التراث الحكيم ؛ فبعد أن كان يتحدث عنها فقط ؛ تلك الحسناء ، لم يطلق صبراً على شعره أن يخلو من التعميم المثل ، فختم المطلع بمثله السائر «والغوان يفرهن الشاء» ، مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للإيقاع الخطأ ، وإن احتك ذلك متعارضاً مع طبيعة انفس التى تنفر من استخلاص المغزى الأخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته فى جبل مطلقة . كما أنه ختم المقطوعة كلها بعبارة مشابهة وإن كانت على لسان غريمته «فالمندارى قلوبهن هراء» حتى يجسد لدى المتلقى مرة أخرى إحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للإيقاع الخطأ .

(ب) الأمر الثانى أنه ، وقد أدرك بيت القصيد فى مقطوعته ، لم



٣ - ٣ ويبدو أن شوقي لم يكن يمارس هذا النموذج في توليد الدلالة الشعرية عشوائياً ، بل كان يعتمد عليه نهجاً ثابتاً في الصياغة ، وأداة قاعلة في تركيب القول ، ولنتأمل هذه الواقعة التي يحكيها ابنه حسين في كتابه «أبي شوقي» دليلاً على ما نزع من :-

«يقول أبي إنه كان مع مصطفى (كامل) عندما اختار شعاراً له جملة المشهورة «لا حياة مع اليأس ، ولا يأس مع الحياة» وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها : «لا حياة مع اليأس» فأشار عليه أبي أن يضيف «ولا يأس مع الحياة» (١٥) .

ويمكن أن نرى في هذه الصياغة ، إلى جانب ما نحن بمصدد تأكيده ، الفرق بين الزعيم والشاعر ، فمصطفى كامل : باحث الشعور القومي ، ونبى الوطنية المبشر برسالتها على فترة من الرسل ، يتدفق بحرارة في حربه ضد اليأس والحمود ، معلناً أن حياة اليائسين إنما هي موات حقيقي وتناقض جوهري ، لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها . فلا يزيد شوقي عن أن يرى في ذلك فرصة سانحة لمفارقة لقوية يقلب بها الجملة السابقة معتمداً على طبيعة الشعر الغنائي التكرارية ، ويمتها إلى الصورة الإيجابية المفهومة ضمناً من العبارة السابقة «ولا يأس مع الحياة» وإن كانت تضاد الواقع إلا أنها توظف المثال ، فيحقق بذلك رسالة الكلام ، لا دعوة الثورة ، ويشبع حس الفنان ، لا صرخة الزعيم ، إنه نهج شوقي في توليد الكلمات وصياغة الجمل ، في التعامل مع اللغة ، لا باللغة ، في توخي الشعر المزمّن لا الحقيقة المباشرة .

ويمكننا أن نحصى فنلمس هذه البنية التكرارية نفسها في بيت آخر وضعه شعاراً لصحيفة الجهاد ، وهو الخبر بسك الشعارات إذ يقول :-

**قف دون رأيك في الحياة مجاهداً**

**إن الحياة عقيدة وجهاد**

فالعناصر الشطر الأول هي الرأي والحياة والجهاد ، وحكمة الشطر الثاني تتألف من العناصر نفسها بعد تحول الرأي بالإيمان إلى عقيدة ، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذي يشبع توقعات مستمعيه ويلاً أذهم .

ومع أنه ينبغي علمياً أن أترك لغيري الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل ، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة ، في التعرف على مقطوعة شوقي ، وما فيها من عناصر الشعر ، وأسرار التركيب ، وعبق التجربة الحبيوة والفنية ، باكتشاف بنيتها الدالة ، ونموذجها المفسر لغيره ، إلا أن الإشكالية الأخيرة ، التي تطرحها هذه التجربة تتمثل في سؤال حاد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج ، وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام في نسق عصري ، أم تقوم على التضاد والتقابل ، وضرورة الاختيار والاستبدال ؟ وأبها نخشاه بعد البحث والاختبار ونحن نغمغم بقول الشاعر :

**ألا من يريني ضايعي قبل مذهبي**  
**ومن أين والضياع بعد المذهب**

لكن الجملة الثانية تتوالد من الأولى دون أن تكررهما ، فتقلب الجزء الأخير من الجملة الأولى (في قلوب العذارى/فالعذارى قلوبهن) ثم تلتحم بكلمة الغافية (هواء) التي يترتب عليها طلب التقوى في الطرف الأول من البيت . أما الأبيات الوسطى في القطعة فكلها تتكون من جملة واحدة تشطر نصفيين ، فهناك إذن - على مستوى الجملة ثنائية بين المطلع والختام من ناحية ، والأبيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائي والقصصي التي أشرنا إليها آنفاً .

غير أن الذي يعيننا الآن هو تتبع بنية التكرار الدلالي واختبار مدى هيمنتها في شعر شوقي ، ولنتذكر بعض مطالعه ومقاطعته الشهيرة في مثل قوله :-

**بسيوفك حملو الحق والحق أهلب**

**ويحصر دين الله أيمان تضرب**

فنرى أن الجملة الأولى تضم ثلاثة عناصر : هي السيف والعلو والحق ، ويتم استلحاق جزء من التكرار في الشطر الأول ، بإعادة الحق والعلو الذي يعبر عنه بأنه أهلب . ثم تكرر العناصر الدلالية الثلاثة نفسها في الشطر الثاني بالنصر وهو الغلبة والعلو ، ودين الله وهو مرادف الحق ، والضرب وهو صنع السيف ، وربما كانت هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيرياً لأنها استجابة خاصة بيانية قد تكون جوهريّة في الثقافة العربية السماعية ، لأنها ترتكز على مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة . ولعلنا لا نغفل في الاستنتاج ، ولا نفقز بسرعة إلى العموميات إذا قلنا إن عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ ، ولتضرب لذلك مثلين آخرين في قوله :-

**وطي لو شملت بالخلد عنه**

**نازعني إليه في الخلد نفسي**

فلم يستطع طه حسين أن يسفه هذا القول الشعري وإن حاول السخرية منه ، لأن بنيتي تخضع لهذا النموذج من التكرار الدلالي الأثير ، فالشطر الأول يتألف من ثلاثة عناصر تحوم حول الوطن ، هي أنا والمشاهدة والخلود ، والشطر الثاني يبدأ بالمشاهدة التي أصبحت منازعة ، ويثنى بالخلود ، وترجم الأنا إلى نفسي ، فيشبع توقع المستمع مع بعض المخالفة ، مولداً من ذلك لذة الشعر العربي المسيطرة على غيرها من لذائل المفاجأة والدهشة والغربة .

أما المثل الثاني فهو قوله :-

**وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت**

**فإن هو ذهب أخلاقهم ذهبوا**

والتقابل التكراري بين بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب ، وذهاب الأمم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر .

## الهوامش

- (١) إديث كيرزويل ، حصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ص ٤٩
- (٢) شكوى محمد عباد ، دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٥٠ .
- (٣) نورثروب فراي ، تشريح النقد .  
Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton University Press, 1957.p.27.
- (٤) إغنيباوم ، نصوص من الشكليات الروس ، الترجمة الإسبانية ، مدريد ١٩٧٤
- (٥) ديمون بطور ، حديث مع باوث ، كتاب الآخرين ، مقدمة درجة الصغرى الكتابة ، ترجمة محمد براءة بيروت والمغرب ١٩٨١ ص ٢٢/٢١ .
- (٦) جورج مونان : الأدب وتكنوقراطيه ، الترجمة الإسبانية مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٦١/١٦٠ .
- (٧) أحمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٧٠ ج ٢ ص ١١٢ .
- (٨) محمد صبرى السريون ، الشوقيات المجهولة : آثار شوقي التي لم يتم كشفها أو نشرها ، ج ١ - دار المسيرة ، بيروت ١٧٩ ص ١٩ - ٢١ .
- (٩) المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠ .
- (١٠) المصدر السابق نفسه ، ص ١١ .
- (١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٢ ص ٢٢٠ .
- (١٢) أحمد شوقي ، مجنون ليل ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٩٢ .
- (١٣) سعد جلال ، المرجع في علم النفس ، نقل عن : عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، بيروت ، ص ١١٩ .
- (١٤) جوليا كريستيفا ، السيميولوجيا ، الترجمة الإسبانية ، الجزء الأول ، مدريد ١٩٨١ ص ٩ .
- (١٥) حسين شوقي ، أب شوقي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٣٤ .

# الصراع المحكم في "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطي حجازي

أحمد درويش

يظل الصبء الملقى على القصيدة الحديثة - وعلى الجهد منها على نحو خاص - هبنا قليلا ، فهي تلتقط لحظة متفرقة ، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحد ، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة . وهي حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءاً من « الشاعر » قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره ، لكنه لا يكون شاعراً من خلال تلك هذه اللحظة ذاتها . فالشاعر - كما يقول النقاد - « شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس ، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه الشاعر في قالب لغوي يبدل توصيلها أو الإشعار ، بها أو بمعادلاتها - من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - في حقل مليء بالمناقضات ؛ فهي تحرص على أن يكون الشعور متفرداً وحاماً في وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمي إلى لغة الجماعة التي تتوجه إليها ، والتي لا يمكن أن يتم التوصل إليها إلا من خلال لغة تنطق على قدر من الدلالات لرموزها . ثم لا بد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقي ، يبدو في الحالات الجيدة كأنه ثوب قد قُذ على هذا الموقف الخاص ، وهو يحرص في الوقت ذاته على الانتهاء إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها في الفن الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة . وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو كأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملامح - لمورد قديم معهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يجعل في القصيدة على نحو عام والفدين من روافد المتعة ، رافد السمات العامة ، ووافد السمات الخاصة . والأول قريب مما سماه رولاند بارت : « درجة ما فوق الصفر » والثاني قريب مما سماه : جيراو « درجة ما تحت الصفر في الأسلوب » .

ما فوق الصفر « وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق ، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى « الفوائد النظرية » استقراراً نسبياً ، ومن ثم لا يلتفتون إلى القدر الذي ينبغي أن يبدل على مستوى « السمات الخاصة » أو « درجة ما تحت الصفر » ؛ ومن ثم يضيع المذاق المتميز لأصنافهم ، ولا يتوافر فيها القدر الكافي من الإغراء للعمود إليها مرة تلو مرة ، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها .

ولكن القصيدة التي نود أن نتوقف أمامها هنا ، وهي قصيدة مرثية لاعب سيرك « لأحمد عبد المعطي حجازي »<sup>(١)</sup> ، قصيدة تغري بإعادة قراءتها . وهي في كل مرة ربما تكشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة ، التي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئاً فشيئاً حتى تصبح في ذاتها مصدراً للمتعة في درجة من درجاتها ، كما حدث للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعة التي مرت بها ، فإن هذا الرافد تقل أهميته في القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا يستطيع البعد الزمني المحدود لتقاليدنا - الذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدي للإمتاع ، ومن هنا فإنه يلتقي هبنا أكبر على بعد الرافد الخاص : « درجة ما تحت الصفر » ، الذي يتمثل في الوسائل الفنية المتبعة في كل قصيدة على حدة ، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخلاً حقول المناقضات التي يمر بها . ولعل ذلك يفسر جانباً من محدودية عدد القصائد الجيدة في شعرنا الحديث ؛ إذ إن كثيراً من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة ودرجة

جديدة للضوء الممتع فيها ، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص في بناء القصيدة الحديثة .

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة ، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نشرح « القصيدة » ، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ، ولا نريد أن ننسى العبارة الجميدة ، التى قالها أندريه بریتون عندما قال له أحد الشراح « لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا » ، فقال له بریتون : « معذرة يا سيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله » . لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير « التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشریحة خاصة فى اللغة . وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشریحة » ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة » التى اتبعت فى بناء القصيدة والتى تحكمها ( وهو طريق مخالف بالطبع للطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والحلقية ) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان « يريد أن يقوله الشاعر » ولكن إلى تحليل « ما تقوله القصيدة » . وهذا اللون من « فك الطلاسم » يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا فى اللاوعى ، أو فى ضعف الوعى ، أثناء القراءة « العفوية » الأولى . لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقتها الخاصة فى الدلالة . ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وترقيم أبياتها ، لكى يسهل لنا ذلك (١) .

### مرثية لأحب سيرك

١ - فى العالم المملوء أخطاء

٢ - مطالبٌ وحدك ألا تخطئا .

٣ - لأن جسمك النحيل

٤ - لو مرة أسرع أو أبطأ

٥ - هوى وغطى الأرض أشلاء .

٦ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

٧ - فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال

٨ - حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ

٩ - ويسحب الناس صياحهم

١٠ - على مقديك المفروش أضواء

١١ - حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته

١٢ - مودها يطلب وه الناس فى صمت نبيل

١٣ - ثم تسير نحو أول الحبال

١٤ - مستقيماً مومنا

١٥ - وهم يدقون على إيقاع خطواتك الطبول

١٦ - ويملاون الملعب الواسع ضوضاء

١٧ - ثم يقولون ابتدئ

٨ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

١٩ - حين يصير الجسم مهب الخوف والمغامرة

٢٠ - وتصبح الأقدام والأذرع أحياء

٢١ - تمتد وحدها

٢٢ - وتستعيد من قاع المنون نفسها

٢٣ - كأن حبات تلوت

٢٤ - قطعاً توحشت . . . سوداء بيضاء

٢٥ - تماركت والفرقت على محيط الدائرة

٢٦ - وأنت تبدى فلك المرحب آلاء والاء

٢٧ - تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة

٢٨ - وأنت فى منازل الموت تلج . . حائياً مجترفاً

٢٩ - وأنت تفلت الحبال للحبال

٣٠ - تركت ملجأ وما أذكرت بعد ملجأ

٣١ - فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقاً ، وإصغاء

٣٢ - حتى تعود مستقرا هادئاً

٣٣ - ترفع كفك على رأس الملاء

٣٤ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

٣٥ - تمدداً تحتك فى الظلمة

٣٦ - يجتر انتظاره الثقيل

٣٧ - كأنه الوحش الخرافى الذى ما روضت كف بشر

٣٨ - فهو جميل

٣٩ - كأنه الطاووس

٤٠ - جذاب كالفى

٤١ - ورشيقي كالنمر

٤٢ - وهو جليل

٤٣ - كالأسد الهادئ ساعة الخطر

٤٤ - وهو مخايل فيبدو نائماً

٤٥ - بيتاً بعد نفسه للوثبة المستعرة

٤٦ - وهو خفى لا يرى

٤٧ - لكنه تحتك يملك الحجر

٤٨ - منتظراً سقطتك المنتظرة

٤٩ - فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو

٥٠ - أو تفقد فيها حكمة المبادرة

٥١ - إذ تعرض الذكري

٥٢ - تغطى هربها المفاجئاً

٥٣ - وحيدة معتذرة

الصفة « المملوء » شديدة الاتساع ، وحين ترسم الدائرة الثانية لجعلها من طريق الحال « وحده » شديدة الضيق والإحكام ، فتعطي نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلل من خلال « المنطق الشعري » ما أوحى به الجملة الأولى . ولتأمل البناء الداخلى لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى : الفعل والجزء ، القرار والجواب ، الحركة ومقابلها ، الصراع بين « الحركة » فى الجسد ، وانعدام الحركة فى الموت . وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله ، فهناك الصفة « النحيل » : « لأن جسمك النحيل » وهى تشي بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظرف « مرة » ، وهو يشي بشدة ضيق الدائرة ، ثم هنالك الفعلان المتناقضان « أسرع أو أبطأ » ، وهما يوحيان بإخلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفر . ثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : « هوى وغطى الأرض أشلاء » لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ، ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد « الجسم النحيل » الجمع المتعدد الممزق « أشلاء » . ولنعلم مرة أخرى الى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى « الحدث » بين فعل الشرط المخاطف ، وفعل الجزء المسترسل المدوى ، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل « أسرع » أو « أبطأ » ، من خلال أحد الفعلين لا كليهما ، والجزء سوف يكون « هوى وغطى الأرض أشلاء » ، أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية ، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحدوث فعله أن تضغط على « الزر » للحظة واحدة . ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصدائه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد ، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهاوية فى الجوانب الأخر . ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعري فى نفوسنا ، بل ينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته : لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتسبب ، بين الوجود - بالمعنى الفلسفى والشعري - والعدم - حتى وإن كان وجوداً فى شكل الأشلاء .

وإذا كانت الحماسية الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث ، وحددت من خلال الدوائر المتقابلة ، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الريح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم تترى لكى تنتهى إلى نتيجة « واضحة » ، وهى أن الجسد النحيل يتحرك فى اتجاه الهاوية . ولكن الحماسية الثانية ( ٦ - ١٠ ) تبين على هذه النتيجة الصامتة الناطقة ، فالقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه صار يعنى بتحديد زمانه ومكانه .

« فى أى ليلة ترى يضيح ذلك الخطأ » .

والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر ويعتمد عنها فى دقة ، فالجملة الاستفهامية الأولى قدمت عنصراً مجهولاً وعنصراً معلوماً ، فالزمان مجهول ( فى أى ليلة ؟ ) لكن الذى سيقع فيه معلوم ( ذلك الخطأ ) . ولنلاحظ أولاً أن تكنيك الصراع بين المتناقضات ( المجهول والمعلوم ) مسائل معناها هنا ، ولنلاحظ ثانياً ، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم ( الخطأ ) برأسه ، ويبقى البعد الزمانى صامتا فى هذه اللقطة . لكن البيت الثانى ( رقم ٧ ) ما إن يفتح حتى تقترب ( الكاميرا ) من

٥٤ - أوقف الزهو على رأسك طيرا

٥٥ - شارباً ممتلئاً

٥٦ - متشياً بالصمت ، مذهولاً عن الأرجوحة المنحدرة

٥٧ - حين تدور الدائرة

٥٨ - تنبض تحتك الجبال مثلاً أنبض رام وتره

٥٩ - تنفخ الصرخة فى الليل

٦٠ - كما طوح لصمخنجره

٦١ - حين تدور الدائرة

٦٢ - يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

٦٣ - على الذراع المتهدل الكبير والقدم

٦٤ - وتيسم

٦٥ - كأنها عرفت أشياء

٦٦ - وصدقت النبأ

إن العنوان الذى تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعرية التى تثيرها فيها ، وهى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة ، وذلك هو نغم « التناقض والصراع » . فنحن هنا مع « مرثية » وهى كلمة يثير مدلولها المباشر فى النفس ، معان الموت والسلب وانعدام الحركة ، لكننا مع مرثية « لاعب » ، وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى ، فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب ، لكنه لاعب « سيرك » ، وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين ، وهى مهابة لذلك من خلال « الفن » . ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت ، يتزايد الشعور بالخوف حتى يبلغ مداه ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة « نجاة » تتم فرحة بالملاد الجديد . دائرة التناقض إذن تضيق وتنفج كل مساء ، وسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج ، وكيف أنه سوف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن . والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فيها ولغويها من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر التشيكي كارل ساينا (٣) : « إن التناغم يولد من التناقض ، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر . والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية ، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات » . وهذا القول ينطبق كثيراً على ما نحن بصددده . بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى . ولا ننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة ، هو « مرثية للعمر الجميل » وهو يحمل البعد نفسه الذى أشرنا إليه .

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ويشي من خلال « النبوءة » اللغوية ، باتجاه الريح فيها ، فالقطع يتكون من جملتين كبيرتين ، أولاهما جملة خبرية تقريرية ، والثانية جملة شرطية . والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة ، وهى حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق

دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم . ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى النحو نفسه الذي تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتطور مشهد المكان أيضا في خط مواز ، لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد ( المكان - المسرح ) ، لكنها في هذا المقطع ترصد ( المكان - البطل ) و ( المكان - الحركة ) أيضا . وسوف يظل التكنيك الرئيسي ، وهو تكنيك الصراع ، ماثلا في هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا معنى لاختلافه بعيدا عن دائرة الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده ، إلى أن تأتي لحظة القمة الفنية التي تسمى القصيدة إليها . ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة ( مثل فارس يجيل الطرف في مدينته ) فالمكان الذي يضيئ في الواقع وتكاد دائرته تنفلق ، يقابله في الصورة « مدينة » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة ( مدينته ) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شيء فتحدث الإضافة من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الواقع فتحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فالفعلان المتقابلان في بداية المقطع ، اللذان تربط بينهما أداة التشبيه « مثل » ، يعبر أحدهما عن اللحظة الحافظة « تلوح » حل حين يعبر الثاني عن اللحظة المتأينة . ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يتخلل المقياس الخارجي له ، كما اختل المقياس الخارجي للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة . وتجتاز بنا القصيدة ، مع هذا الاختلال ومن خلاله ، التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين ، لكي تنقلنا إلى قلب الحدث متلفعا بها وجرذا عنها في آن واحد . ثم تأتي قمة المفارقة في ذلك المشهد الذي يلتقي فيه الفارس مع الآخرين لكي ( يطلب ) فيه ودهم ، لكنه يطلبه في ( صمت ) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس ( الشخص الأول ) والناس ( الشخص الثالث ) ، وهما طرفا الحضور في شبكة علاقات الضمائر في المتكلم والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية يمثلان محورا يقابل محور ( الشخص الثالث ) ، الذي يعبر عنه ضمير الغائب . وهو حتى هذه اللحظة يبدو شائبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضمائر ، يظهر في الأبيات ( ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ) :

( وهم يدقون على إيقاع خطواتك الطويل

ويملأون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون ابتدىء )

من هم هؤلاء الـ ( هُم ) ؟ وكيف اندسوا في لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره ؟ هذه اللحظة التي كانت قد هدأت في أنفائها نغمة التوتر ، أهم يجيئون لكي يرتفع النبس من جديد . وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث . ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل في ( هم ) بأبطال الحدث الرئيسي ، وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية . إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام في ثلاث صور متتالية ، تمثل في الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحقق خلالها الهدف .

العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا : « في هذه الليلة ؟ » ، ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين . لكن القصيدة لا تريد للحدث الآن أن يبلغ ذروته ، فهي تصعد فحسب ، من خلال صدمة مفاجئة ، درجة الشعور ، ثم لا تلبث في الجزء الثاني من البيت أن ترخي هذه المشاعر « أو في غيرها من الليال » ، فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول . ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن ( حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ ) وسحب الناس صياحهم ، حل مقدمك المفروض أضواء ) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب ، وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين في القصيدة ، فما تكاد الصورة تعطي للمكان طابع المصباح - وهي رمز الضوء والإيجاب - حتى تجعل على جانبها فعيلين يتصارعان ، يفيض ( رمز الحياة ) ، وتنطفئ ( رمز الموت ) . ثم ما تكاد الصورة التالية ، تعبر عن النشوة والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب في مسرحه ، حتى ترسم هذه النشوة في شكل جنازى ، يتسرب فيه من خلال اللاوعي ، الفعل « صاح » ، وهو فعل يستعمل في الجزع من الموت ، ثم هو صياح يسحب حل مقدم اللاعب ويغطيه ، وهو من خلال هذه الصورة يذكر الملاءة التي تسحب على الجسد المسجي وتغطيه : « وسحب الناس صياحهم حل مقدمك المفروض أضواء » .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الحماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة » رمز الظلام والسلب ، فإنها اختتمت بكلمة « أضواء » رمز الوجود والإيجابية لكي يظل الصراع قائما .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان في بداية المقطع الثالث ( من ١١ إلى ١٨ ) وهو ليس مقطعا حماسيا مثل المقطعين السابقين . لقد بدأ المقطع بالطرف ( حين ) في البيت الحادي عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التي كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها في المقطع السابق ، فهذا الطرف ، كان قد ورد في البيت الثامن ( حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ ) ، وكان في هذا البيت يجيل حل ظرف مكان آخر في البيت السابع ( في هذه الليلة أو في غيرها من الليال ) وهو الطرف الذي أشرنا من قبل إلى دوره في الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه . لكن علينا أن نلاحظ أن الطرف هنا يلعب حل درجة من درجات سلم الحدث يختلف عن درجة الطرف الذي ورد في المقطع السابق ، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى في المقطعين ، والضمائر منها حل نحو خاص . ففي المقطع السابق يتصل الطرف بالأشياء أولا ( حين يفيض ، .. نورها ) ، ثم بالآخرين ( وسحب الناس ) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكان دائرة الزمان كانت تمد حل حدة . لكن الطرف في هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل ( حين تلوح ) فكانه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان ( الذي مازال مجهولا ) والبطل ( الذي أصبح معروفا ) ، ومن خلال هذا ندخل في

والبقاء لكن هذا « الكل » يدرك جيدا أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة ، ومن هنا فإن صوت الشاعر يبدو في هذه اللحظة الدقيقة ، لكي ينطق بالضمير ( أنت ) رمز الكل المتوحد متصلا أو منفصلا ( أو مستترا ) ، إحدى عشرة مرة متوالية في ثمانية أبيات فقط ( من ٢٦ إلى ٣٣ ) ، وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير :

وأنت تبدى فك المرعب آلاء وآلاء  
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة  
وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترا  
وأنت تفلت الحبال للحبال  
تركت ملجأ وما أفرقت بعد ملجأ . . . إلخ .

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر قد جاءت في البيت الحادي والثلاثين ، وهو البيت الوحيد في هذا المقطع الذي خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :

ليجسد الرعب على الوجوه للذة وإشفاقا وإصفاة

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئ ذلك الصوت الرتيب الذي يتردد على مدار القصيدة ، وكأنه البندول الذي يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتمل :

في أي لحظة ترى يتبع ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع في المقطع السابق ، بقواه ونقاط ضعفه ، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المتون مرة ، ونجح في أن يعيد التوازن - أو هكذا بدا له - من خلال تجسيد الأجزاء في « كل » واحد عبر عنه الضمير المتصل والمنفصل والمستتر إحدى عشرة مرة متتالية . ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد في ذاته مدهاة إلى سهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول ، لكن هذا الوحش الخرافي مازال مجردا حتى الآن. وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع ( اللاعب ) ، فإن المقطع الثاني ( الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨ ) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثاني من أطراف الصراع ( الموت ) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات ؟ وما الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع ( اللاعب ) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعا واضحا بالقياس إلى المقاطع السابقة ، فمعنا في هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد ، وهي صور يقابلها في تجسيد الطرف الآخر صورتان حسيتان فقط ، الحيات والقطة . ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هي صورة الأفعى هنا والحيات هناك وأن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك ، وهي صورة القطة مقارنة بصورة النمر مع الفرق الشاسع في القوة . وتبقى صورة الطاووس « ملك الجو » والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شيء في ميدان الصراع . ومن خلال تقابل الصور وحده

أ - في الصورة الأولى يظهران تابعين للبطل فهم يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو ( وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول ) .

ب - في الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة إلى الأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازونه : ( ويملاون الملعب الواسع ضوضاء ) دون إشارة للارتباط به .

ج - في الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى ، فيسبقونه ويهيمنون عليه ، وتصبح في يدهم المبادأة وإصدار الأمر له ( ثم يقولون ابتدى ) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التي يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول : ( في أي لحظة ترى يتبع ذلك الخطأ ) .

بأن بعد هذا المقطع الرابع ( ١٩ - ٣٦ ) ويمكن أن يسمى « مقطع التحورات » وازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم ، ويكمن المفتاح اللغوي للتحورات في سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة ، وعندنا منها في هذا المقطع : ( يصير ، تصبح ، تمتد ، تستعيد ) وهي كلها تنتمي إلى حقل « التحور » بمعنى العام ، وهو محور تفرسه اللحظة المتوترة التي آل إليها الصراع ، فالموت في هذه المرة يقترب ، ويظهر باسمه ( المتون ) للمرة الأولى في القصيدة ، ولكن الحياة لا تستسلم ، ويبدأ الجذب من خلال الوسائل الفنية : بهل الميزان في إحدى الصور ، فلا تلبث التالية أن تعيد محاولة التوازن ، ثم يفشل من جديد . ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر وتزداد مشاعرنا الصباها وطواحة في يد الشاعر يجرها بإشواقه الفنية الدقيقة كيف شاء . وفي البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم بهمين الخوف والمفارقة ، وفي البيت التالي ترجح كفة الإيجاب والوجود ( تصبح الأقدام والأفرع ، أحياه . . تمتد وحدها ) .

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خاسر . إن الذي أصبح حيا ليس « الجسم النحيل » وليس « الكل » ، وإنما هو « الجزء » ممثلا في الأقدام والأفرع ، وسوف تكون هذه الضربة التي شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها ، بداية الصراع الحاد الذي يقترب شيئا فشيئا من قاع المتون ويحاول الإفلات . ولأن الكل تفتت في لحظة الصراع هذه ، فإن أداة التشبيه « كأن » تأتي هنا على نحو دقيق ، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح ، والقصيدة لم تقل هنا « كأنه » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم « والكل » ولم تقل « كأنها » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء و « الأجزاء » ، ولكنها تركت الصورة معلقة في هذه اللحظة الراهية ، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة في آن واحد ، الحيات المتلوية ، والقطة المتوحشة . ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطة « سوداء ، بيضاء » دون وجود حرف عطف بين الصفتين ، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك ، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الانتراف ( تعاركت وافترقت على محيط الدائرة ) .

في هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد ، اختفى « الكل » ورمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء ، وبدا الجزء في محاولات للتماسك

ينبىء التكنيك الفنى عن الميل الرهيب لميزان الرعب فى صالح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذى تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة ؛ فهناك أولا ظرف المكان الحاد « تحت » ، الذى يوحى بالهيمنة والسيطرة وقد ورد فى هذا المقطع مرتين ( فى البيت ٣٥ ، ٤٧ ) وحصر بين مجيئه هنا وهناك صور تمهيد الفناء . وهذا الوحش عندما يكون ( تحت ) اللاعب يعطى الإحساس بفوقية السلاخ وتسجيل نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفوقية لا تلبث أن تسلبها قيمتها نقطة سلب أخرى متمثلة فى ( الظلمة ) التى حلت محل الضوء الذى فرض عند مجيء اللاعب فى الحماسية الثانية . ثم تأتى مجموعة من الصفات لكى تتركب ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات أنها تتوزع بين طائفتين ، صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمى صفات : جميل ، جذاب ، رشيق وإلى الطائفة الثانية تنتمى صفات : جليل ، مخاتل ، خفى ، ولنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمى .

لكن الصفة تلعب دورا دقيقا فى بناء لغة الشعر عامة<sup>(٤)</sup> ، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للغة فى بناء الأسلوب الثرى من حيث قياسها بتوضيح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف . فالصفة فى الشعر ليس من الضروري أن تكون توضيحية ، ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية، ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحوى ، فقد تكون الصفة خبرا ، كما هو الشأن هنا فى الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهى من خلال ذلك قد تبدو ضرورية لصور المعنى الأساسى للجملة فى الطائفة الخبرية على نحو خاص ، بحيث لا يتصور هذا المعنى فى غيابها ، وقد يبدو متصورا ، وإن كان ناقصا ، حين تغيب بعض الصفات الأخرى فى الطائفة الثانية . ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ ( يعد نفسه للوثبة المستمرة ) لو حذفنا الصفة ونصورنا الجملة بدونها . وقد يكون التصاق الصفة على نحو أقل ، كما هو الشأن فى البيت ٤٨ ( منتظرا سقطتك المنتظرة ) ، حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المفردة ، ما دمنا قد اخترنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول « الصراع المحكم » فى هذه القصيدة . ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة فى هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة فى الصراع هنا يتمثل فى وقوفها وسيطا بين محورى السلب والإيجاب ؛ تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة فى هذه المرحلة . فالوحش الذى يأخذ صفة أولى هى الخرافى ، والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبي مخيف ، لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الخبرية ( فهو جميل ) - لا تلبث أن تعطى له معنى إيجابيا يصارع المعنى السلبي الأول . وقد يكمن ذلك الصراع فى داخل الصفة ذاتها ، أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأفعى جذابة ، وهى صفة إيجاب

خادعة ، فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة - والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل ؛ وهكذا. فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب ، وما تكاد تهدى حتى تؤثر ، وما تكاد تذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين ظرفي المكان ( ممددا تحتك فى الظلمة ) فى المقطع السابق (و تحتك يملك الحجر ) تحدت صموده المواجهة بين خصمين هنيدين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعري وجهة الصراع المحتملة . وبقي الآن أن نتحدد ( اللحظة ) التى ستسدد فيها الطلعة . و اللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول ، لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة ( الليلة فى البيت ٦ ، أو البالي فى البيت ٧ ، أو حين فى الأبيات ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩ ) ولكن من خلال لحظة ( فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو - ٤٩ ) . لقد ضاقت الدائرة حتى فى مجال الزمن ، وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التى قد ينفذ منها السهم ، إنها نقطة ثمزق الكل وتحوله إلى أجزاء ، وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع ، وسوف تظهر مرة أخرى . سوف يفتت الخطو ( البيت ٤٩ ) وسوف يشتت الخاطر ( إذ تعرض الذكرى تغطى عريبا المفاجئا ) وسوف يختل التوازن ، وفى هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح ( تعاركت واختزنت على محيط الدائرة ) . وسوف يربط هذا التعبير تدور الدائرة ، والذى يتكرر مرتين فى هذا المقطع - سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سوف يربطها بالمخزون التراثى فى ذهن الجماعة عن « دارت الدائرة عليه » . وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضا الممثل فى الحبال سوف ينصرف ( تنبض تحتك الحبال مثلها ، أنبض رام وتره ) وحين ينبض الرامى الوتر فليس الحبل وحده هو الذى ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكانه لينهى الصراع المتوتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجودة .

إن المشهد المختام الذى نفتح أعيننا عليه ( الأبيات ٦١ - ٦٦ ) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع « الزمان » مداه ، لكى نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع ، وهنا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضوء الذى ولد نشوان فى المفتاح ، وهددته ظلمة اللبالي خلال الصراع ، لن يمتنى حتى بعد أن يحسم الصراع ولكنه - فحسب - سوف ( يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم ) . والجزء الذى صار مع الكل فى لحظات الذروة ، سوف يبقى لكى يتلقى آثار الضوء المحطم ( على السدراع المهذل الكسير والقدم ) ، لكن « الكل » الذى ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفناء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع : عنصر الضوء ، حين يختزن « ابتسامة » مضية على الشفاه ، وحينما يبدو كأنه وحده هو الذى « عرف الأشياء » و « صدق النبأ » إن ذلك الانقلاب المفاجئ فى المشهد المختام ، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فلبست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى الكون المحيط ، هى غلبة عناصر السلب بأسلحتها المخالطة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر ، ولكن نتيجة الصراع هى البقاء لعناصر الخلود فى الكون : « الضوء » و « المعرفة » حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة .



سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحياة اليومية » ، وكل ذلك كان لا بد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفكر العادي أو المسترخى أو حتى المنطقي المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع في ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك « الصراع المحكم » في لغة القصيدة والذي حاولنا أن نقف على بعض أسرارها في هذا المبحث .

هل هو لون من التناؤل لئلا نخلص إليه القصيدة من خلال بنائها الفني المتشابه ؟ قد يكون ، ولكنه ليس تناؤلًا ساذجًا ولا بسيطًا ولا فجًا بل ولا كاملاً . إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الظامئة كتماثيل الإغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالا ولكنه مبتور الدراعين ، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لا بد لكى نحملنا القصيدة إليه أن نمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا نعهدها خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من

## مواضع

(٣) من شعراء القرن التاسع عشر ، والنص الواردة هنا مقتبس من كتاب « رومان حاكوبسون » ، نمان قصايا شعرية .

(٤) حول دور الصفة في اللغة الشعرية . انظر كتاب : بناء لغة الشعر ، ستيب جود كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الانجرام ١٩٨٥ ( الباب الرابع ) .

(١) من ديوان : « مرتبة العمر الجميل » ، انظر : ديوان أحمد عبد المطلب حجازي ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٥٢٥ وما بعدها .

(٢) الترمي في تحديد الأبيات وتوزيعها على الأسطر بالصورة التي وردت في الديوان في طبعة النشر إليها ، وهو توزيع يحرص الشاعر - كما قال لي - على متابعته بعينه قبل الطبع .

## ملاحظات حول شعر حسن طلب\*

حسن طلب(\*) شاعر نسيج وحده ، وهو لذلك - وحده - شاعر مُشْجَل .

من مآثره غير المتكورة أنه ليس مجرد شاعر متمكن من أدواته ، وممتلك لخاصية لفته كما لا أحرف غيره يمتلكها من الشعراء المحدثين ، ومن باب أولى الخداثيين ، بل هو أيضاً شاعر مُغْفٍ ، وسحري الإيقاع ، حتى لقد وجدت نفسى أفساد : هل استسلم هذه الغواية ، أو الإغواء اللغوي الموسيقى ، أم أقاومه ؟ هل أن المناط ليس في الاستسلام للإغواء - فقد يكون الانصياع للغواية أحياناً من حسن الفطن - بل في محاولة سير سره ؛ فيما من شك يراودني في أن هناك سرّاً وراء هذا الطرب باللغة ( والطرب في اللغة أيضاً هو شدة أسر الشجن ) ، ولكن الأهم بكثير أن هذا الشذر باللغة ، والشجن بها أيضاً ؛ هذا الشغب الذي يَشْفَتْ جِيفَات شعره ، ويغشوقه بشكل لا شك في أنه فاحش ، كأنه السعاف حيناً ، وكأنه الشغب أحياناً - هذا كله إنما يلتحم ، وينصهر ، ويتدمج في معظم الأحيان ، برؤية ، أو إن شئت بخبرة عميقة وواضحة وشاملة ، قد يشوبها هنا أو هناك شيء من استشكال أو غموض أو تأبُّ على الوصول السريع ، لكنها ، على العموم من صمله ، تفرض حضوراً حاداً .

وثالثاً : شعر البنفسج ( وهو الذي صدر مؤخراً في مجموعة شعرية أسماها الشاعر « سيرة البنفسج » من مكتب كاف نون للنصحافة والنشر ، في أوائل ١٩٨٧ ) ، وللتلحق به قصائد الزبرجد .

ورابعاً : قصائد النيل .

وخامساً وأخيراً : شعر المواقف .

وليس هذا التقسيم ، بدهاءة ، إلا إجرائياً ، لعل من شأنه أن ييسر لنا استكناه هذا الشعر ، وما من حاجة إلى القول بأن الوشائج بين هذه الأفلاك قائمة ، وثيقة أحياناً ، وهفافة أحياناً ، ولكنها غير منبثة في كل الأحوال .

\*\*\*

في الدورة الأولى من شعر حسن طلب ، أستطيع أن أضع قصائده - وكدت أقول فرائده : « نجلاء الحلم والحقيقة » ( الكاتب فبراير ٧٥ ) ، و « نجلاء أزل النار في أيدٍ النور » ( الكاتب يوليو ٧٥ ) ، و « أميرة شط الحرافة » ( الهلال يونيو ٧٧ )

وواضح ، في الحقيقة ، أنها قصيدٌ واحدٌ متسلسل التطور ، وأن

لها الإشكال في هذا الشاعر إذن ؟

في ظني أن الإشكال - الذي واجهني على الأقل في قرائتي له - هو مدى التوفيق ( أو التوافق ) بين الإيقاع المنتم ، المرتص إلى حد المزج ، المرقق إلى حد الرفيف ، ونسيج هذه الخبرة - أو الرؤية - الكثيف ، الثقيل أحياناً ، الغني بمادته المحتشدة في معظم الأحيان .

فلعل مدار هذه الملاحظات هو السمي نحو استقصاء هذا الإشكال .

\*\*\*

نستطيع أن نتيين بسهولة خمسة أفلاك : أو دورات ، يدور فيها شعر حسن طلب ، متواشجة بلا شك ولكنها متميزة بعضها عن بعض بالتأكيد .

فلنقل إنها أولاً : شعره في نجلاء ، أو « أميرة شط الحرافة » .

وثانياً : شعر الفسيفساء .

حسن طلب من أبرز مؤسسي المجلة الطليعة الشعرية « إضافة ٧٧ » والحركة التي نشأت حولها . ومن زملائه في هذه الحركة الشعراء : حلمي سالم ، جمال القصاص ، ماجد يوسف ، أحمد ريان ، محمود نسيم ، وليد منير . وقد شارك الشاعر رفعت سلام في هذه الحركة ثم استقل عنها بمجلته « كتابات » .

الخبرة الشعرية هنا واحدة . وأظن أن هذه الخبرة هي نفسها جسد شعر حسن يلبب الأساس .

وإذا ما تكلمت عن الخبرة الشعرية فكاننى أغامر بنفسى فى أصعب وأدق ما فى الشعر ، وأكثره استحالة ، وهو التأويل . واضح عندي تماماً أن الشعر غير قابل للتأويل . الشعر بطبيعته ويتعرفه خبرة تواصل مباشر ، إما أن يأتيك كما يأتيك الوحى ، كأنه التنزيل ، وإما أن ينال عنك بجانبه ، نهائياً ، تماماً . ومع ذلك ، فلا محالة إن أنت تكلمت عن الشعر ، فى مرحلة ثانية ، ( بعد أن تكون قد خبرته كما ينبغي أن تجربته فى مرحلة أولى هى أيضاً أخيرة فى نهاية الأمر ) - لا محالة من أن تأكله . وغنى عن التكرار أن هذا التأويل - أياً كان حفظه - ليس هو الشعر ولا أى شىء قريب منه . لعل قصاره أن يكون هاملاً مساعداً - أياً كانت قيمته - فى العودة إلى خبرة الشعر ، مرة أخرى وأخرى ، لا لاستجلاء غوامضها - كما يقال - فحسب ، بل للدهشة أمام أسرارها .

أستطيع إذن أن أقول إن الخبرة فى هذا الفلك من شعر حسن طلب خبرة عشق ووجد ، ليس موضوعها المرأة فحسب ، بل الكون فى صيغة المرأة ، فهى إذن خبرة صوفية بقدر ، وميتافيزيقية بقدر ، وليست بعيدة عن خبرات نعرفها ( أو نظن أننا نعرفها ) عند ابن عربى ، وابن الفارض ، وأضرابها ، وإن كان لا شك فى أنها خبرة هذا الشاعر بالذات ، فى تفردّه بالذات ، فى انطلاقه من سيالة الثقافي والاجتماعى الخاص به - وبنا طبعاً ، نحن معاصريه .

من السمات الفارقة لهذه الخبرة ، من غير ترتيب ومن غير تفريق :  
١ - أن العشق قائم ومتوهم معا ، متحقق وموضع للسؤال دائماً :

« وأنا أستريح على صخرة الوهم . . »  
« فثبت لو احتويك أجرب لىك هوى الشعراء »  
« سبحان من يسرى بك يا حبيبى إلى الفعل من القوة »  
« أنا لم أحشق نجلاء ولا قلت خديجى لى عينيك ، ولا هى رقت هات يديك وضمتنى »  
« يتجنب الموج والمد ، هذا هو الحب ، تلك هى تفاصيله المصطفاه »

ثم هو ينهى إحدى مقطوعات هذا القصيد الواحد بيت ابن الدمينه :

وقد حفت أن يلقاني الموت بدمعة  
ولى النفس حاجات إليك كما هيا

٢ - أن العشق منشق على ذاته شقين لا التام لهما أبداً ، ( إلا ، ربما ، بقوة الشعر نفسه ، لا بطبيعة الخبرة التى ينطق عنها هذا الشعر - وهو أمر آخر ) . والانشقاق قائم دائماً بين الجنة والنار ، بين البرج والصمت ، بين البذل والذل ، « ما بين زرقة وجه الخليج وظلمة ذات » ، بين الزمن الطفل والزمن الشيخ :

« سخونة الطين على الأرضين أبهى من ندى السماوات »  
« وثار الصمت أشهى من طوبة الحوار »

من مبتدأ سياه العرش العلوية حتى خاتمة الكرة الأرضية ،  
« أنشق إلى نصفين :

وكان زمانٌ يمد من العسق الطلوس إلى الشفق الجاسوس  
فأه .. أنا ما ناديت فليت وما وليت فألبت »  
أو « لا كنت ولا كنت ، ولا عشت ولا مت »

وهكذا وهكذا ، بلا انتهاء تقريباً .

٣ - أنه غير هذا الانشقاق ، أو هذه الثنائية التى لا تؤخذ ممكناتاً فيها أبداً ، يفصح الشعر عن حلم ما بالتجرد أى بالانسلاخ عن تضاد الكون المشقوق ، جنوح بجناحين مخلقين إلى ما فوق هذا الكون ، إلى مبدأ أسمى يسميه مرة « شكلاً ليس يندوم ولا ييل » ، ويسميه مرة « لوناً ليس يحول ولا يغيى » ، فهو إذن شكل مجرد ، ولون مجرد ، وسوف نعرفه فيما بعد فى دورة القصائد البنفسجية ( أو مجموعة « سيرة البنفسج » ) باسم آخر هو الشلى ، الشلى الذى لا يرتبط بجسدانية البنفسج ولا حتى بما هو غير جسدانى فى البنفسج ، ولعلنى أهود إليه فيها بعد . ولكن لعل وصف هذا الحلم بالتجريد غير صحيح ، فلماذا هو نابع عن خبرة هذا الكون ، ومنطلق منها ، هل هو ذلك التجاوز الذى طمح إليه كل العشاق وكل الصوفية ، وعرفوا فى آن معاً ، أنه واقع وأنه محال ؟

٤ - إن هذا التجاوز ، والتضارق ، المنبعثان مع ذلك من طين الأرض ، له وجه آخر لا يتعلق هذه المرة بالمرأة فحسب ، التى هى الكون ، أو - إذا شئت - الكون الذى له صيغة أنثوية ، بل يتعلق كذلك بذات الشاعر نفسه - أو العاشق - فى مجالته تلك :

« أنا مرة روادنى الخفافى راودت أضدادها . . »  
ثم راودى الكل راودت أبعاضه  
رأيتك غير تنهى الضفاف ،  
أو مرة أخرى :  
« أتبرأ من أوصال وصفاً وصفاً . . »  
« أغرأ من أنصاف نصفاً نصفاً . . »  
ثم أواصل تطوافى حول مدار الصيرورة ،

\*\*\*

من الناحية التقنية البحث سوف أشير إلى سمتين أساسيتين - لا فى هذه الدورة من قصائد حسن طلب وحدها ، بل فى شعره كله - أولاهما هى هذا الاثنان بالحرف ، سواء كان ذلك فى رمزية الحروف المستغلقة نفسها ، وهو يقول مثلاً : « نجفيس اللنديل بجوف القصور/ نور ، نأر ، نور/ أربع سنات فى هاتين ولامان على واوين » ، أو فى اتخاذ الجناس اللفظي والجناس المعنوي أداة أساسية فى التقنية : وثانيتها هى تسخير المصطلح الفلسفى من أمثال اللوغوس والموناد والأبيرون وهكذا . وفى هذا كله تفصيل لعلنى أهود إليه فيما بعد .

يبقى لى تعليق واحد على هذه الدورة من الشعر ، أو - إذا شئت - على هذه القصيدة الواحدة المتعددة : أن حسن طلب هنا يقرب حقاً من روح الشعر الحدائى المعاصر ، بقدر ما يتعد عنه - بقدر - فى قصائده الفيسفائية ، بل فى معظم دورة البنفسج والزبرجد ،

ولا يعود إلى هذا الإنجاز حقاً إلا في قصائد النيل وفي آخر أعماله المسماة بالمواقف .



لعله يتعين على الآن أن أواجه إشكال إيقاع الترقيع والهنج والنمنمة ، وهو ما أسميته ذات مرة بإغواء الأرابيسك في عمل هذا الشاعر الصانع والمُلهَم معاً .

لا جدال في أن من عبقرية العربية - على الأخص - حفاوتها بالحرف ، وحديها ، بل حرصها عليه ، إلى حد التحنن والتعبد . ولا مجال هنا للاعتراض بأن العربية ليست واحدة بل عربيات متعددة ، فهذا صحيح ؛ ولكن كلا منها ، على نحو ما ، احتفلت بالحرف . وأظنه صحيحاً أن العربية قد حفظت وصانت تلك الشحنة السحرية التي كانت تحملها اللغة البدائية ، وأنها طورتها ، وفجّرت إمكاناتها ، ثم تحدّر بها الأمر ، في عصور التردى ، إلى نوع من التوشية والتفويف والزينة الزائلة بكل ما فيها من زيف وزين ، وهو ما حدا بنا أخيراً إلى التوجس من عودة هذه الظاهرة والخشية من أنها ليست إلا مجرد لعب بالألفاظ لا معنى شيئاً . ونحن نعرف أن ما نسميه بعصر الإحياء الحديث للفصحى أنقى على السجع والجناس وسائر ما سمي بالبديع ، خصوصاً بعد أن تدهور ذلك كله في النهاية إلى تكلف وتعمّل لا يكاد يطاق . ليس في هذا كله جديد . لكن الجديد هو ، حقاً ، أننا أمام اقتحام جديد لسطوة الحرف في إبداعنا الحديث ، لا عند حسن طلب فحسب ؛ فلعله من المعروف أنني قد دُفع بي دفعاً في مسار عمل الإبداع نفسه إلى مناطق مخوفة من سحرية موسيقى الحرف . ومن ثم فعندما أتكلّم عن ظاهرة الحرف عند حسن طلب ، فليس ذلك من موقع المعادة ، بالتأكيد .

ولكن .. ومن واقع المعاناة والافتتان معاً ، على أن أضع الحد ، بقدر ما يسمنى النظر الأمين ، بين الانسياق لسحر سراب تخايل لا يهتد بهما ، والاتضاع أمام قوة كامنة متفجرة في حنايا الحرف . على أن أفرّق بين سمي لأعج من منبعث من التبايع حقيقى لعبور الهوة بين اللغة والموسيقى البحث ، بحيث يكون لإيقاع الكلمات دلالة مزدوجة ، بل متعددة ، على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي معاً ، من ناحية ، والانصياع لترقيص سهل وضحل ، أو إن شئت الانزلاق لغواية تركيب وحدات فيسفايئة لامعة لا يتمدى عمقها السطح ، وهي غواية لأنها حلوة ، بل عذبة ، هذه الترقيصات والألعبات . وما أحوج الشاعر أو الكاتب أن يشكم جوحها به نحو التردى إلى اللعب الصراح !

هذا ، إذن ، كلام عام .

فإذا واجهنا ما فعله حسن طلب ، فاعترف أنني قلق أشد ما يكون القلق ، مفتون أشد ما يكون الافتتان ، وغاضب أشد ما يكون الغضب معاً .

فليس لي ، ولا لأحد ، أن يقول للشاعر ماذا ينبغي عليه أن يقول . ولكني لا أملك ، بعد طول تقليد النظر ، إلا أن أجد في قصائد مثل « لفسفاء » ( وقد استهل بها ديوانه الصادر مؤخراً « سيرة البنفسج » ) و« دعوة العاشق » و« نداء العاشق » ، قدراً من الإسراف من الشاعر على نفسه وعلينا في الانسياق وراء سحر الحرف

السطحي ، كما أجد ذلك في مقاطع من البنفسجيات ومن « الزبرجدة الأساس » :

« هل عزة أم زينب ؟  
فيكون الشعر قد أهذوبت ..  
« هل حيلة أم ليلي ؟  
فيكون العمر قد انحلولي ،  
« هل وردة أم سوسن ؟  
فيكون الشعر قد احسوسن »

فلنقل ، إذن ، إن ما أسميه بالقصائد الفيسفايئة - وهي كذلك باعتبار الشاعر نفسه - لها ما للفيسفاء من رونق ، بالتأكيد ، وليس لها من عمق . ولنقل إن خلاصة الحرف قد جارت على نسج هذه القصائد ( وهي خلاصة ، بالمعنيين كليهما ) ؛ فليست هذه القصائد مجرد لعب بالموسيقى السهلة الإيقاع ( حتى لتكاد أن تكون أحياناً متوقعة ومن ثم مملة ) ، بل هي من غير جدال تحمل ومضات برقي ليس كله بالخلب ؛ فنحن أمام شاعر ، في نهاية الأمر ، مهيا عليه الصانع أحياناً على أمره .



ثم نأى إلى البنفسجيات ( أو قصائد « سيرة البنفسج » ) فإذا ألقينا بها قصائد الزبرجد ، تم لنا الجرم الأكبر حجماً وجساماً وأهمية ، في شعر حسن طلب .

وإذا صح أن « نجلاء » قصيدة واحدة ، صح كذلك أن « البنفسج » ديوان واحد ، إن لم يكن قصيداً واحداً .

من الغريب قليلاً ، أن أول ما نُشر من دورة قصائد البنفسج بقدر علمي ، تلك القصيدة الغريبة - كأقل ما يقال - بشكلها المهندس المرسوم ، وهي قصيدة « بنفسجة للجحيم » ، المعروفة بالقصيدة المثقلة . وفي ظني أنها عمل غير مهم ، وأن سوداويته وعيشته ( عيشته بكل المعاني ) ليست أيضاً بذات بال ، فهي سوداوية وعيشة غريبة عن مجمل جسد شعر حسن طلب ، لا تكاد بل لا نجد له صدق في قصائده الأخرى التي إن امتازت بفنّ من الفرح بالشعر نفسه ، ووجدت - مهما كان متعقلاً - بالألوان والأنغام ، وهي بداهة نقائص السوداوية والعيشة التي تمجد لها أفضل تعبير في الجفاف والزهادة وكآبة أكثر الكلمات جذباً ورتابة . وفي واقع الأمر ، لا أخفى أنه ضُعب على أن أتعامل مع هذا العمل بجديّة . هل كان حسن طلب يعاشنا ، خفية ، بهذا العمل ؟ وهل في هذه المعاشة نفسها إدانة ساخرة مكتومة للعبثية نفسها ؟ هل يمكن حقاً أن نأخذ على مجمل الجهد بيتاً مثل : « فليل والصباح وما تلاء / سواد في سواد في سواد » ؟ أو أن نأخذ كل هذه اللعبة مأخذ الجهد ؟ لا أعرف .



أما « القصيدة البنفسجية » و« ميتافيزيقا البنفسج » فهما عندى مفصلتان من ثنائية واحدة ، هي حقاً قصيدة القصائد ، وحيدة الوحائد ، وخريدة الخرائد ، بنصّ كلام الشاعر الذي سوف أسلم به ، عن طراعية ، ما دام الأمر يتعلق بشعره على الأقل .

فيا البنفسج ؟ لا تملك إلا أن نسأل . ولا يبخل علينا الشاعر ، أبداً ، بالإجابة .

وبدلاً من السين والهاء واللام والواو ، التي ربما كانت في « نجلاء »  
تتصل اتصالاً مباشراً بشكل القصيدة وحده ، لأنها تومس إلى تكرار  
محدد في جرس الكلمات ، من أمثال اللوغرس والناموس والناقوس  
وغيرها ، فلعل في ابتعاث الحروف هنا قيمة أخرى أعمق ، تتصل  
بالدلالة الكامنة ( وحدها ، وعطلقها ) في الحرف ، هل غرار  
ممارسات الصوفية القدامى من أمثال ابن عربي ، إذ يعطون للحرف  
قيمة دلالية بل ميتافيزيقية مطلقة ، تستمد كثافتها من الخط والجرس  
بالقدر نفسه الذي تستمد من موقعها في الوحي ، وفي رصيد تراث  
الامة كله .

ولنتظر سريعاً في حروف هذه القصيدة المنصوص عليها ، وسوف  
نجد أنها الباء ، والجيم ، والنون ، والحاء ، وقد جاءت كما يلي :

- ١ - أسلمنى الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الباء . . .
- ٢ - وتحصنت بإقليم الجيم . .
- ٣ - وتوصلت بزينون النون . .
- ٤ - كانت تثبت في محراب الحاء . .
- ٥ - ولاتبع الآن جبهة الطير بشكل الباء ومضمون النون . .
- ٦ - ثم : وتوغللت فأرجعني الحرف إلى الطيف فعدت لآلاء  
الباء . .

الباء التي تتكرر الرحلة منها إليها ؛ أمي الغاية ، والمنتهى ، وآخر  
الحروف الذي هو في الآن نفسه أول الطيوف ؟

أوليت الجيم هي حصن الجلاميد والجنادل الجوامد الجاسية ،  
وهي إقليم الجفاء والجلب والجمود ؟

أما النون فهي النواة ، سر الخصب والنماء ، والزيتونة المباركة ،  
والحاء - في هذا المعجم على الأقل - هي محراب التحنن ، وهو  
هندهم التعب وحززه الحريز .

أريد أن أعتذر عن انتزاع فلذ الشعر عن حضرتها الحميمية ، فإذا  
ذهب بي مساعي لتأويل هذا المذهب الصعب على نفسي ، فإنما ذلك  
مسمى نحو استكناه أسرار القصيد ، ولكنه ، بداهة لا يحل عمله ولو  
من بعيد ؛ وسوف يظل السر ، دائماً ، مستعصياً على النقل إلى وسيط  
آخر غير الشعر نفسه .

وإذا كنت قد أخذت على الشاعر إسراره في الانسياق وراء سحر  
الجرس الموسيقى ، في فسيفسائياته ، فإنني هنا ، من البداية ، أسلم  
سميذا بمدى الانسجام والاتساق بين الحرف وما وراء الحرف ، بل  
بمدى التداخل والانصهار والتوقد . ومنها ألزم الشاعر نفسه هنا بما  
لا يلزم ، فهو هنا في « مهرجان التراتيل والسجع العربي » كما يقول في  
قصيدة محورية له . انظر إلى أمثلة في الطباق الناقص ( الذي لا تكاد  
تحس فيه نقصاً ) :

« فتحتك وقلتُ ألا :

ما كل حبيب أمسك بعد استرسال

سال

وتساءلت : لمن أشكو في جلي أو ترحالي

حالي ؟ »

هل أقول إن البنفسج عنده هو تسمية أخرى لما أسماء الشاعر في  
دورته الأولى « نجلاء » . أميرة شط الخرافة ؟ هل هو هذا العنصر  
الكوني الذي يتخذ صيغة أنثوية ؟ هل هو أقرب ما يكون إلى الجوهر  
الحال في العرض ؟ وهل الخبرة الشعرية هنا هي نفسها خبرته  
القديمة ، عشق صوفي حلوي ، ووجد بالبحث عن وجه الحقيقة عبر  
مظاهرها الكونية ، أو بنص كلام الشاعر :

« القمخ العشب الدوح المرح الزيتون الماء

وي ! لكان الكون - اللون تبرج

فالمجد الأزرق بالأحمر ثم توهج

صار بنفسج »

بل يكاد يكون هذا التأويل ساطعاً ، مفصلاً عنه أين ما يكون  
الإفصاح ، فهذه « استسلامة الخالد للبائد / واستلهامة الغائب  
للشاهد / واستعصامة المذهب بالمعائد / واستمجامة الكثرة في  
الواحد » .

أكون البنفسج ، إذن هو تحمل المطلق في النسبي ، فلا المطلق قد  
هاد مطلقاً بحثاً ، ولا النسبي مجرد عرض زائل ؟ أهذا جوهر الخبرة أو  
على الأقل - أحد جواهرها ؟

فلنتظر مرة أخرى إلى انشغال هذا الجوهر على ذاته ، إلى ثنائياته  
وازهواجيته اللتين لا مفر منها ؛ الخالد والبائد ؛ الغائب والشاهد ؛  
الذاهب والمعاد فضلًا عن الطيوف والحروف ؛ أزل النار وأبد النور  
( هذه نجلاء ذاهبة وعائدة بلا وهن ) ؛ ثم الدليل الصمت والحادي  
الصوت ؛ الحقل والغابة ، السنبلة الاستثناء والوردة القانون ؛ عنصر  
الماء وعنصر الضوء ؛ الخلد والزمن الفرد ؛ وهكذا وهكذا تضرب  
الثنائية والانشقاق في نسج القصيدة كلها من غير انتهاء ؛ أو تقريباً من  
غير انتهاء .

وهنا ، مرة أخرى ، لا تنفصل هذه الخبرة عن يستنها الأساسية ؛  
إنه عبر هذا الانشغال بطوف السعي - الحلم نحو التجاوز والتعالى .  
ما زال الفرق قائماً وأساسياً بين الكهنة التي هي البنفسج ، واللون  
الذي هو ما وراء البنفسج .

وما وراء البنفسج يقع ، بالضرورة ، فيها وراء الزمن :

« فتهيات وصرت ثبات ، بأن الحزن زوالاً سيزول

وأن ساوول إلى فرح معلوم

في صبح معلوم / من يوم معلوم / من أسبوع معلوم

من شهر معلوم / في عام لا معلوم »

العام اللامعلوم الذي ينفي كل معلومية التحديد الزمني ، طبعاً ،  
ويلقى بالتجربة كلها فيها وراء مخوم الزمن .

هذا التجاوز - التعالى هو الذي يقول عنه البيت - المفتاح :

« قلت الوردة حادثة ، قالت لكن العطر قديم » .

\*\*\*

ومرة أخرى ، كذلك ، نجد هنا شفرة الحروف ؛ ولعلها هنا أقل  
استمجاماً واستغلاً عنها في « نجلاء » ؛ فهذه القصيدة حقاً ، هي  
« هابة الكلام في الغرام ، تلك آية الحتام » .

أو :

« وهتفت : تعالى .. إن إلى الأيلولة  
بل ولعلك كنت المجعولة لي  
فأقبضى حرس الحس  
أدهى من الأئس  
أجابت : أن رب أدهم  
« ومهللت .. فبال من جر صدقت خيالي  
بالي »

أو :

« وتعللت وقلت ألا  
ما كل حبيب قصر عن رد مقال  
قال »

أو :

« قلت : دهي  
إن أنا إلا نغم متفان  
يصدر عن طير فان  
يحظر في أثنان »

أو :

« وفأللت وقلت : ألا  
كل بعيد ينعكس على مرآة

آت

وتفألت وقلت : سأهرق في مهر ملذات

فان »

\* \* \*

أما « ميتاليزيقا البنفسج » ، المفصلة الثانية من ثنائية البنفسج ، فهي وإن كانت في ظني - تعليقاً على القصيدة الأولى ، وشرحاً لمتنها ، فلها - مع ذلك - قيمتها القائمة برأسها . وإذا حاولنا أن نستخلص من هذه القصيدة ، ما البنفسج ، عرفنا أولاً أنه « عنصر أول » ، و« ماضي ومستقبل » ، و« جيش من الشوق مستبسل » ، وأنه « فاعل وفعل ومستفعل » ، كما عرفنا : أن البنفسج شك وحق وجبل المعرفة ؛ وهو حب وشيمة قيمة وحضور متوج ؛ وهو منتشر في دم الكون ونار الصحاري ونور الحيام ، و« سمة لا اسم » ، وأنه إليه يُنتهى ، ويستطيع النفاذ إلى أي حدسٍ وحلٍ على كل نفس . وليس إلا البنفسج يمكنه الغوص خلف المعاني ؛ لأنه برهان نفى ، وعنوان وهي ، وإعلان رأى ، وتأسيس منهج ، ثم إنه قاتل وقبيل ، وفي ملكوته تتوازي المثات الفئات وقد تهبط الطبقات وترقى ويقاتل بعضها بعضاً لتبقى ، وأنه شك يقينٍ محك ومبتدأ وغمام ومسك . ولحسن الحظ فإن استخدام المصطلح الفلسفي هنا ، جاء في العناوين الفرعية للقصيدة ، وليس مما يدخل في قلب القصيدة ، وليس مفتحاً على نسيجها ، كما ربما كان كذلك في مواقع من قصيدة نجلاء .

\* \* \*

أريد فقط أن أؤكد مقارنة سريعة بين هذا « الكمال » التقني المنفصل الموزون في ثنائية القصيدة البنفسجية وميتاليزيقا البنفسج ( والبنفسجيات كلها بعامه ) ، من ناحية ، والتدفق والموران والغرام الفني - على ما قد يبدو على طرفاته من شوائب - في قصائد نجلاء .

ولا أخفى على القاري ، أنه على مهابتي للكمال وإجلالي له ، فلما أصغروني لثاري وحيي للكثافة المحتشدة . هل أقول ، مرة أخرى ، إن « الكمال » أو مقارنته تصدق ، لأن النقص ( مسادام في معنى الكمال ) هو الإنساني ؟ وكان في « الكمال » أو مقارنته نوعاً من التجرد والصرامة ، أعجب إلى منها شروخ القلب والروح والجسد ، أو - على الأصح - جروحها . لكن ذلك - في نهاية الأمر - اختيار ؛ وما من شك في أن اكتمال التقنية هو مسوخ أساسي للفن ، غير أنه - أعود فأقول - وكأنما يُقلقه ويحكم رثاجه ويقضى فيه القضاء الأخير . لم لا يترك لي ثغرة من قصور هي مرآة قصوري الإنساني ، الذي مهما عرفته فإنني لا أسلم به ولا أسلم له أبداً ؟ أي أني - بعبارة أوضح - أؤثر قصائد نجلاء ، مرة أخرى ، على غيرها من أعمال حسن طلب ، لأنها ليست كاملة ، ولأنها على طريق جلجلة الكمال .

يبقى أن في لغة الفلكيين من القصائد كثافة محتشدة ، وأن اللغة - الحاجز ، بكتافتها نفسها ، هي اللغة الكشف ، وهو كشف يتجدد ويتسع أفقه ويعمق غوره كل مرة ، في حين تكاد اللغة في قصائد الفسيفساء تكون شفافة ، ليس وراء زجاجها البلاص الصفيح كثير شيء . فإذا كانت قصيدة البنفسج الثنائية تبرجاً ، أو لفتل تروجاً وإضاءة وإشراقاً ، فإن قصائد الفسيفساء ليست أكثر من بهرج .

هل أن دورة قصائد البنفسج ليست أحادية الاتجاه ، في نهاية الأمر .

فلنتقل إن الفعل يستدعي رد الفعل ، أو إن المد يعقبه جزر ، أو إن البناء الموسيقي يتضمن حركتين متراوحتين من الصعود والهبوط .

أو فلنتذكر بيته الأول من « نجلاء الحلم والحقيقة » : « فاجأني محيول الغرام انفلقت إلى ساحلين » ، فهذا الشاعر دائماً خريق بين صفتين ، يحلم بالصفة الواحدة .

والضفتان ، هنا ، هما البنفسج وضد البنفسج .

ففي دورة القصائد البنفسجية ( سيرة البنفسج ) ، نجد « بنفسجة للوطن » ( ١٩٨١ ) ، و« في عروبة البنفسج » ( ١٩٨٢ ) ، و« ضد البنفسج » ( ١٩٨٣ ) ، و« البنفسج سجة الحسون » ( ١٩٨٢ ) ، و« بنفسجة الحفام » ( ١٩٨٣ ) ، وهي كلها بما يمكن أن يتنظم في سلك قصائد الغضب على البنفسج ، أو - باختصار - هي قصائد الغضب .

والغضب هنا هو غضب للوطن وعليه ؛ غضب للعروبة وهبتها ، غضب للجماعة وعليها ، كما أنه بنفس القدر غضب للذات وعليها . « بنفسجة للوطن » ليست إلا رقية للوطن وعليه أيضاً :

« تشبهين الوطن / حين تزهر في اسميكها وردة من  
دمي / وردة سيدة / وقصيد رصيد / فلا تندمي /  
يا بنفسجتي المبجلة / إن مهادنا لم يكن .. بلدة هجدة  
عده / وردة فردة سدة / سجة مدة / شدة ، حدة /  
صهدة ردة رعدتان / .. الأمان الأمان . »

فإذا كانت الرقية ، كما نعرف ، هي السعي إلى السيطرة على الكون بالكلمات ، إلى تغيير مجرى الأحداث بالألفاظ ، فما هنا ، كما نرى ، استنجاؤها .

فانظر الغضب يتصاعد في « في عروبة البنفسج » قليلاً قليلاً ،

حين يقول الشاعر :

« شَبَّهْتُكَ بالدول العربية  
وعصفت : آليتها الدول  
في الليل الخالك من أوحى لك  
أن تدعى أحوالك تفسد حالك ؟  
مالك طيشك طال . . وعرشك مال  
وجيشك ليس يقاتل . . بل يقتل  
ولغير سويدائك سهلك لا يصل  
كانت أقوالك أقوى لك  
أو أهدئك أهمي لك  
فليبرأ سنك الآتون ويلعنك الأول . »

« ولذلك لا يستطيع البنفسج أن يَشْمَجُلْ  
ولا أن يستهل  
ويركب دبابه ليحرر سيناء والقدس  
يصعد صوب الجليل .  
البنفسج لا يدعى ذلك الشرف الممكن / المستحيل .  
هل يوسع البنفسج  
أن يكون البديل  
في زمان التبرخ  
والسكوت الدليل ؟ »

ثم انظر الغضب كيف يؤوب إلى حزن الفجيعة والفقدان في  
« بنفسجة الحفان » :

« لم يبق من دمع سوف نذرته  
يا طللًا لا تكاد تعرفه  
مشى يد الموت في مراهمه  
وأسلمته للسيل يجره  
وحلّقه الدهر فيه أبته  
حسبك من دهر ما يخلقه »

وهي فقرة ثان تحت عنوان « هُم » .

ثم انظر الغضب كيف يبلغ ذروته في « ضد البنفسج » حتى لينكر  
الشاعر حل البنفسج كل رواء ، ويخلق عنه كل قبة ، وينحى عليه  
بكل سواة وهورية :

« القلب معتم ، وأنت لا تضيء  
والليل ليل توأم  
وكل شيء ذاهب وأنت لا تحي  
وسالف الفساد والكساد والموت البطيء  
فإليك - وبك هي ،  
أيها البنفسج الرديء . »

« زُمْلُون زُمْلُون يا حاضري الأفرين ، واخضعوا ملنا  
ملنا في حضرة البنفسج اللعين ، ثم اتركوا كي  
أواجه الأنة بالآنة ، حتى إن أنت فاكتمل عليك  
أنهى وانضبطت أناني ، فدهوى كي أرمز للآلم  
بقلي ، وللحزن بسحتي ، وللخراب بذاتي ، حتى  
إن رمزت فاكتملت عليك رموزي ، وانضبطت  
مرموزاتي ، فلهروني كي أسمى الحب سراباً ،  
والوطن يباباً ، والحضور غياباً . »

ومن الشائق ، حقاً ، أن نجد الشاعر في قمة هذا الغضب  
والتجريح للذات لا ينسى أن ينسج أحابله اللغوية ، كأنما هو بسحر  
اللغة فقط يريد أن يستنقد شعره ، فيها ، من مصيدة الكلام المباشر  
التقريري ، ويكسبه البعد الجماعي ( هل هو هنا ، فقط ، بُعد  
زخرفي ؟ ) الضروري للشعر :

حل أن ضد البنفسج تنتهي بفترة ملتبسة ، كأنما يعيد فيها الشاعر  
للبنفسج قيمته الأولية ، حل خفاء ، وكأنما يقول لنا إن هناك ، في  
النهاية ، بنفسجتين ، إحداهما خشن ، والأخرى هي الأولى ،  
السر ، البهجة ، والحب ، والكون الأصيل .

أما قصائد الزبرجد الثلاث فهي أيضاً من قصائد الغضب . ولم آت  
بشيء من عندي ، فهو يسمى إحداها ، صراحة ، « زبرجدة  
الغضب » ( المنشورة في العدد الثالث عشر من مجلة « إضاءة ٧٧ » ،  
ديسمبر ١٩٨٥ ) ، وهو غضبٌ عاصفٌ لا يُبقي ولا يذر ، ولا مفر  
عندئذ من أن يجلجل بكلمات الإدانة القاصمة للظهور ، صريحة  
ومباشرة وفجة ، دون تزويق ولا سعى للجمال على أي نحو كان ،  
كأنها دقائق النذير . هل تغفر للشاعر هنا أنه تحت ضغط الغضب  
وقسوة وطأته قد تحل عن الشعر ؟ بل قد تحل حتى عن سلامة النظر  
( الفكري ) إلى الأشياء ، وسرى الأرض هاليتها وسافلها ، وجعل  
العرب كلهم سواء ، وإن كان في النهاية لم يتخل عن أصل تحايل  
بعيد ، فكانه بذلك أعاد الأمور إلى نصابها .

\*\*\*

في سياق قصائد الغضب سوف أضع الدورة الرابعة من شعر حسن  
طلب ، وهي دورة « النليات » .

ظهرت « في البدء كان النيل » في العدد الثاني من مجلة « إضاءة  
٧٧ » ديسمبر ١٩٧٧ ، ثم جاءت « نيلية مزدوجة » ، مايو ١٩٨٣ ،  
« ونيل السبعينات يتحدث عن نفسه » في العدد الثاني عشر من  
« إضاءة ٧٧ » ، فبراير ١٩٨٥ .

« في البدء كان النيل » قصيدة تنتمي ، في حسي ، إلى مرحلة  
الكثافة والغرامة ، والتدفق بالصور ، وبجشاش النغم ، واحتشاش المادة  
الشعرية . أما المزدوجة والسبعينات فانتقلوا بها إلى مرحلة الغضب ،  
لكن الشعر هنا لم يتخيل عن الشاعر في نهاية الأمر .

« في البدء كان النيل » قصيدة من فرائد هذا الشاعر ، ومن فرائد  
الشعر العربي الحديث كله ، في تقديري . وهي ليست بالقصيدة التي  
يمكن قضاها ، وستظل تحفظ بأسرارها مهما تأولها المتأولون . وهي حل  
أنها تتخذ أسلوب التجوي بين الشاعر وهاته الجميلات الخميلات  
اللائل يوحين إلينا ، في وفقتين معاً ، وفي أنشوتين الجماهيرية ،  
بأنهن - حل نحو ما - راسرات إلى جماعة معاني الوطن والأرض  
والحقيقة والمرأة ، وأمن تسمية أخرى ، ولكنها أكثر خيمية ، وأكثر  
جسدانية ، وأعمق حسية - تسمية أخرى لنجلاد أو للبنفسج ، في

الاحترام كله اختيار هذا الشاعر وإن كنت أسف له . وليس معنى هذا أن الشاعر قد أحجم أيضاً عن الاعتراف من ثر التراث ، وبخاصة التراث العربي ؛ على العكس تماماً ؛ لكنه يحول التراث العام إلى تراثه الخاص ؛ فما من سبيل أخرى في هذا السياق . انظر مثلاً قصيدته المحورية « محاولة في تأويل عيني حبيبتي » :

« قاصدٌ سُدَّةَ عينيكِ ، وأنصتُ :  
مهرجانٌ من تراثيل .. وسجعُ عربٍ  
وجاهِرٌ عليل  
وحواربونَ فيهم .. ونبيونَ يقولون وقومُ  
قاصداً كنتُ .. وأنظرُ :  
ديبدانٌ وعفقاتٌ وإيونٌ وبابُ ملكي  
وحصانان ، وحوذبان تركبان بالباب ،  
وقوصان وسهمُ

قاصداً كنتُ - ومازلتُ - وألَسَ :  
طيلسانٌ فيه وشمسٌ ، ودمقسٌ موصلُ  
وتصاويرٌ ونقشٌ بابلُ  
صبيحٌ في هيئة جندي كجى  
وحريمٌ تستجمُ ،

وأيضاً :

« آخذاً كنتُ .. وأكتبُ :  
سيبانٌ فرعونٌ ، وغيدٌ يتهاذلُ  
وولدانٌ يتادون : تعالين إلينا  
وموايدٌ هوى تحت ..  
وأخرى ستتمُ  
آخذاً كنتُ - ومازلتُ - وأرسمُ :  
كهزبانٌ وقوارير وراووق وأضداث من الدُّفل  
وماء كهزبانى ، وسيبانٌ يمانيان ظلاً لم يُسلأ  
وهناقيذُ ضياءٍ تترامى ..  
خلف فيهم ،

فهذه ليست ألفاظاً ترص ، بل هي قيم نحيا .

\*\*\*

لم يبق لي إلا أن أشير إلى ثنائية « مواقف أم هل » ؛ وهي ثنائية لا انفصال لأحد جزئيهما عن الآخر ، في ظني . وفي ظني أن لها ، بالضرورة ، بقية .

وليست صيغة المواقف - هنا - بمهمة جداً ؛ فهي صيغة قد لجأ إليها كثيرون من الشعراء المحدثين ، متأثرين - كما هو معروف - بمواقف النُفَرى ومخاطباته التي كانت لها فعالية أساسية في الشعر الحدائى المصرى ، إنما المهم طبعاً هو توظيفها . والحوار الذى يدور بين كائن علوى وكائن يصبو إلى أن يكون علوياً ، ( ومن ثم يتحقق له حل الفور جانب من العلوية ) يأتى في سياقه الصحيح .

غير أننا هنا نشهدُ حقاً ختام دراما البنفسج ، بعد أن شهدنا تطورها بين المد والجزر . ونحن هنا بإزاء تسمية جديدة للمعنى نفسه الذى عرفناه باسم نجلاء ، أو خيلات النيل ، أو البنفسج ، نجده هنا

معجم هذا الشاعر . أما النيل فهو يوحى إلينا بأنه العنصر الذكورى ، أو الأنثوم الذكورى من هذا الجوهر نفسه ، جوهر الأرض الوطن الحقيقى الذكر ، كما أن الشاعر يتوحد بهذا النيل الغنى العريق الذى له حضور أسطورة قائمة لا يحول نفاذها ، ولا يشحب حضورها - يتوحد به على الأقل في جانب منه .

« النيل أقنوم الأزل

في البدء كان وفي الختام يكون

إن النيل نيل خالئس كدمي

حقيقى كاحلام الصبايا ، أوحى كالمشيقة .

وهو حد دمي العميم - دمي الحميم المختزل .

أما النجوى بين شقى هذا الجوهر الواحد ( فمازلنا نعرف أن كون الشاعر إنما هو دائماً شقان ، وثمان ، وشطآن ، وهكذا بلا نهاية لثنائيته ) - النجوى بين هذين الشقين تدور ، بموسيقاها البالغة غاية الرُفَف ، تحت ضغط المحنة مع ذلك ؛ تحت ضغط السؤال المستمر ؛ تحت ضغط حزن شفاف ضارب في شفاف الشعر بما يكاد يشفى على اليأس وإن كان لا يبلغه .

موسيقى هذه القصيدة كاملة ، في تنوع إيقاعها وضبطه في الوقت نفسه ؛ في اتساقها المذهل مع ما تقوله ، في عراقتها وحدائتها معا .

وليس الحديث عن معجم حسن طلب مما تستدعيه هذه القصيدة أكثر من غيرها عنده ؛ فلهذا المعجم - على مستوى اللغة فحسب - خصائص متميزة معروفة . هذا الشاعر لا يتردد - ومعه كل الحق ، وأنا معه - في ابتعات ما قد يُسمى أحياناً بالمهجور أو الخوشى ، من أغوار أزمان العربية السحيقة . وهو يزواج - في توفيق عظيم ( في معظم الأحيان ) - بين هذا المهجور والمستحدث . وإذا نحن نعرف - كما كنا قد أنسينا - أن في هذه العربية من القوى والصفات الحاشدة مالا نكاد نعرف كيف تمس حوافه ، دعك من أن نفخر شحنته ، فسوف ندرك معنى حسن طلب الخطر ، المغامر في هذه الطريق الشائكة ؛ فمن الذى يجرؤ الآن على ابتعات كلمات مثل الداماء أو القرنند أو اللأواء أو صهباء قرقف ، أو يعافير أو قرم ، أو النُجار ، وهكذا وهكذا ؟ ولكنى مع حسن طلب حتى النهاية ؛ معه حتى لو جاء لنا بيت قديم ينتهى بـ « الشعشعانات الهراجيب » ؛ أ معه في أنه أثبت نهائياً أنه ليس عند الشاعر من لفظ مهجور ، وأنه بقوة الفن ما أجل أن يكون لعازر هناك على تمام الأبهة أن يقوم حيا ، متدفقاً بالحياة ، من بين الأموات ، بمجرد أن تلمسه يد الفن الإيجازية .

وبالمناسبة ، فهذا شاعر - مهما كان من غنى معجمه الشعرى وكثافته - حريص على أن يضيئ من رقة هذا المعجم ، لكى يعمقه ، لا أن يوسمه حتى لا يجمه ؛ بمعنى أننا لا نكاد نقع ، بل نحن لا نقع حقاً ، على أية إشارة إلى الرصيد الذى طالما ابتذل حتى انتهبك انتهاكاً ، من الأساطير اليونانية أو الفرعونية أو العربية ، فلا سيزيف هناك ولا حوريس ولا عترة ، ولا شيء من هذا القبيل كله . قد يخنون في هذا الاختيار إفقار ، لا أدري ، لكنى أؤثر هذا الزهد ، أياً كان ، على استخدام حُملة حائلة أصبحت لا رصيد لها من فرط نداولها . لا أعنى بالطبع أن المتخ من يتابع الأساطير الذى لا يتفقد عاد لا جدوى فيه ، بل قد أعنى العكس ، تماماً ، ولكنى أحترم



أما الشطر الثاني من المواقف ، « موقف : يرتى » المنشورة في « الدوحة » ديسمبر ١٩٨٣ ، فهو واضح في غنى عن أى تأويل ، أريد فقط أن أشير إلى احتمال قيام في ذهنى على الفور وأنا أقرأ هذه القصيدة ، عندما يفرض السوسن على الشاعر ، في رحلته التي تشبه رحلة أبى العلاء ودانق ، بل رحلة المعراج ، ألا ينطق حرفاً ، ويعصيه الشاعر ، برغمه ، مرة ومرتين وثلاثاً ، وينجوع مع ذلك من مصير أوفوريوس الشقى . بل يخلص إلى منطقة مضيئة بسطوح التنازل والاستبشار ، ويخلص إلى حكمة مأثورة تذكرنا بتراث الشعر العربى العريق ، مهما كانت في صيغتها محدثة وبريئة .

تنبهت ، وأنا أكتب هذه الجملة الأخيرة ، أن هذا هو فى النهاية سرُّ إشكال حسن طلب ، وسر إبداعه .

إن سره ، بكلمة واحدة ، إذا أمكن ، هو حداثة التراث . كيف يمكن أن يصبح التراث ، بعد تمثله تماماً ، قيمة حية ، وليس محاكاة ، ولا سيراً في دروب مطروقة ، بل ضرباً في مناطق جديدة من الوعي والحساسية . وليس التراث هنا هو مجرد دُخر اللغة ، ولا دهشة الخبرة الصوفية المعيشة المتجددة لأنها أبدأ جديدة لا تخلق ، هو ذلك ، وغيره ، كما أنه بصراً بإنجازات المقامات واللزوميات ، ولكنه - عدا ذلك كله - استلهاً أساسياً - يكاد يكون حسيماً - لروح تراث هذه الثقافة كلها ، مستوعبة ومقطرة ومتشربة في الثقافة المعاصرة . ومن هنا تأق حداثتها الأصيلة ؛ لأنها غير منبئة ، والمبدعة ؛ لأنها ليست محاكاة من السطح . هي أيضاً « استلهام الغائب للشاهد » . على أن روح التراث ليست ولا يمكن أن تكون خائبة ، وهي « استمصامة المذهب بالعائد » ، حيث لا ذهاب ولا عودة ، حقاً ، بل سر من أسرار هذا الشعر المتجدد الجميل .

باسم السوسن ؛ فهل ذلك حتى يُنقِيه الشاعر ويُخلصه ويظهره من الأوشاب التي علفت ، ولن تمحى ، باسم البنفسج ؟

أظن أن الشطر الأول من ثنائية المواقف هو موقف مسوق مرة أخرى ، لمل جوهره هو تجاوز العرضى الزائل إلى مطلق الحقيقة الكونية ، وأن الشطر الثاني هو الموقف نفسه ولكن المطلق فيه هو الحق الخلقى المرتبط بهم الوطن ؛ الأمانة الكاملة بإزاء محنة الوطن . وما من شك عندى في أن كل شطرٍ منهما يكمل الشطر الآخر ويرفده ويثريه .

ونحن قد عرفنا مفردة الشذى من قبل ، في دورة البنفسج ، وأولناها: بأنها التجاوز والتعالى عن الفانى التبرج إلى القائم المائلى إلى الجوهر الباقى . ويأتى « موقف الشذى » . ( نشرت في « الدوحة » ، مارس ١٩٨٣ ) ، مصداقاً لهذا التأويل . انظر إلى هذا المقطع :

« وقال لى :

ففت تلتقى حكمة الشذى

وقال آية

فانطلقت سبعة أحباب شباب

وانسدلت من دوعهم سبعة أحجباب عجاب

وحببتا جزت إليهم الحجب

حدث ولم أجد سوى سبعة أنواب

وقلب مذاب

لمزج الأنواب والقلب المذاب ، قال لى :

العشق هكذا »

وليس غريباً في النهاية أن ينتهى هذا الموقف بحكمة الخبرة وجماع التجربة ؛ فهذا الشاعر من عقائده الثابتة أن الهوى المباشر ، والحدس المعرفى ، أعمق وأصدق وأحق من اللقائنة العقلية المتدبرة ، على الرغم من عقلانية الصياغات عنده ، وقلة انصياعه لجماع الهوى وحرمانه العشق البدائى .

# الرؤى المقنعة :

## نحو منهج بنيوي

### في دراسة الشعر الجاهلي

#### تأليف : كمال أبو ديب

كتابخانه و مركز اطلاع رساني  
بنیاد و ايرة المعارف اسلامي

عرض : حسن البنا عز الدين

إلى أنه ، في هذا الصدد ، لم يتح له الاطلاع على أعمال بعض النقاد في أثناء القيام بأبحاثه عن الشعر الجاهلي ( ص ٩ ) . وهو يترك في المقدمة ( ص ٧ ) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل ليفي - شتراوس وإعطاء عمله حقه من المبادرة والريادة . ومع ذلك فهو يأمل ( ص ٨ ) أن يستطيع « في المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهلي . . . يضم دراسات لعدد من المحاولات المتميزة التي تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة » . إن هذه الجملة الأخيرة للمؤلف تتكشف - على مدى صفحات كتابه الضخم - عن لا شيء سوى إخفاء هدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة في مجال الشعر الجاهلي ، أو إخفاء عدم رضائه عنها لأنها مختلفة عن دراسته .

نصيب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لعدة أسباب : أولاً ، لضخامته ( حيث تجاوز السبعائة صفحة ) وثانياً ، لزعم صاحبه في السطر الأول من المقدمة أن بحثه « يتناول . . . في سياق مغاير جذريا للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن » . إلخ . وثالثاً ، لأن كاتب هذه السطور ( وهو متخصص في دراسة الشعر الجاهلي كذلك ) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التي طرحها المؤلف على صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول في الصفحات القليلة التالية أن أعرض النشاط الأساسية التي أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسمى إلى تلخيص الكتاب أو نتاجه بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بين وبين المؤلف . ولعلني أوفق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأن توضح ما في الكتاب من مظاهر « الاستفزاز العلمي » دون أن تطيح بقيمة العمل وقابليته للتنامي في أي سياق .

١ - أما الملاحظات العامة على هذا الكتاب فتتلخص في أن الكاتب لا يكاد يعترف بدارسين قبله للشعر الجاهلي سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم بفرادة العمل يصل إلى الجوانب النظرية كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمنظرين في النقد الفرنسي البنيوي في مجال تحليل الشعر . وهو في أحيان أخرى ، يشير

• كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا . الهيئة المصرية العامة للكتاب ( سلسلة دراسات أدبية ) القاهرة ١٩٨٧ .

١ - ١ ولأعط مثالا أو مثالين هنا . يقيم أبو ديب تقسيمه للأبحاث القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تتشكل في مطينين أساسيين : الأول ، نمط متعدد الأبعاد ، ونمط ذو بعد واحد على أساس من كيفية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه التفرقة تُذكر بتفرقة المستشرق الألماني إرش بروينش ( ١٨٩٢ - ١٩٤٥ ) - وهو أحد أوائل الباحثين الذين حللوا القصائد في الشعر العربي القديم تحليلاً أدبياً - تذكر بتفرقة بين « بنية ذات بعدين » و « بنية ذات منظور » ( واحد )<sup>(١)</sup> . ولكن أبا ديب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه في تحليل الشعر الجاهلي ، في حين يقتضي المنهج العلمي في البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك المتشابهة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

٢ - المثال الثاني ها هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطور بروز وحدة المديح في الشعر الجاهلي ودلت لإمكان إعطاء فرضيته عن هذه الوحدة في بحثه صيغة متماسكة ( ص ٥٠٦ - ٥٠٧ ) وفي الهوامش يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر ( وهي في

على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسمهم بالمرّة). كذلك فإن فكرته عن الرثاء والهجاء وعلاقتها بالأطال تظل في حاجة إلى شيء من محاولة التبصر والرؤية للعلاقات الممكنة بينهما من جهة، وبينها وبين التقاليد الأخرى مثل «الطيف والخيال» و«الشيب والشباب» و«الظعن والخليط» وذكر المرأة دون أي من هذه الموضوعات الأساسية في بداية القصيدة ذات البعدين متعددة الشرائح على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى. إنه يصير - بناء على إحصاءات أجراها - على أن الأطال ليست موضوعاً شائعاً في الشعر الجاهل (برغم أنها تمثل في رأيه بداية القصيدة المثلثة للرؤيا الثقافية المركزية). وهو - في هذا الصدد - يفصل الأطال عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من باعترافه بأن هذه الموضوعات التقليدية هي محل للوظيفة نفسها التي للأطال أي وظيفة الزمن التتميمية (انظر ص ٢٥ و ٣٧٣ و ٤٧٤، ص ٤٠٣ و ٤٠٧ و ٤٢٢ و ٤٨٩ و ٥٦٧ وأخيراً ص ٦٧٠-٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطال أو توردها على الإطلاق، ولكنها قد تبدأ بالظعن أو الطيف أو الشيب أو المرأة، وتحمل البنية نفسها التي للقصيدة الأطال أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد - متعدد الشرائح). وأبو ديب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه القصائد في إحصاءاته التي ساقها ليدلل على ضالة القصائد التي تبدأ بالأطال في مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالباً) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذي البعد الواحد، والشرائح المتعددة أحياناً). إن الوصول إلى أية أحكام نهائية أو بناء أية استنتاجات بناء على مثل هذه الإحصاءات في الشعر الجاهل لأمر مخوف بالمخاطر: أولاً؛ لأن ثمة شعراً جاهلياً كثيراً ما يزال مخطوطاً (انظر مثلاً يحيى الجبورى، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١، ١٩٨٢، ص ١٥، حيث يشير إلى سبعة وخمسين شاعراً لهم ٢١٩ قصيدة ومقطوعة، تبلغ عدد أبياتها (٧٢٦٤) منهم المعروف المشهور وغيرهم في جزء واحد من «متنّى الطلب» الجزء الأول. وانظر الكتاب نفسه)؛ وثانياً لأن الثقافة المركزية يفترض فيها أنها ثقافة سائدة، وبالتالي فإنه يفترض كذلك أن يكون الشعر المعبر عنها والداعي إليها أكثر كميّاً من الشعر الذي يتنمى للثقافة المضادة. فلماذا أتعب الدكتور أبو ديب نفسه في الإصرار على بناء أحكامه على مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى المادة الموجودة بالفعل أو على مستوى الفكرة التي ينطلق منها المؤلف نفسه في تفسير هذه المادة وتوجيهها؟! وأخيراً فإن دراسة قصيدة الأطال في الشعر الجاهل (من منطلق بنوي كذلك) تكشف عن أهمية هذه القصيدة في تشكيل وهي الشعراء في العصر الجاهل بالعبور الحضارى الذي كان مجتمعهم بصدده من ناحية، كما تكشف، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطال بالرثاء؛ وهو أمر أنكره أبو ديب بإلحاح خريب على مدى بحثه الطويل<sup>(٣)</sup>.

٤ - مفاجئنا المؤلف من حين إلى آخر - على صفحات كتابه - بطرح قضايا عامة قد تغلب موازين الدراسة للشعر الجاهل، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تراءت له بشكل مفاجئ - على ما يبدو - في أثناء بحثه في الشعر الجاهل. ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين امتداد هذه الظاهرة السلبية إلى أبحاث بنوية في الشعر العربي القديم تأثراً بالدكتور أبي ديب على وجه الخصوص.

الحقيقة دراسة رديئة (١)، ثم يشير في هامش تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلاً دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة لريناتا ياكوب عن «الجزء الخاص بالناقعة في قصيدة المدح» (١٩٨٢) (انظر عرض كاتب هذه السطور لهذه الدراسة في فصول، مجلة النقد الأدبي مجلد ٤ العدد الثاني (١٩٨٤) (ص ٢٩٨-٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة للنايقة «مدح» فيها النعمان يكشف عن تداخل وحلق الفخر والمديح في النص الجاهل الواحد تداخلاً معقداً ينبئ الكشف عنه قبل تقرير التوازي بين الوجدتين وتبلور كل منهما في سياق تاريخي واجتماعي متميز، على نحو ما يذهب إليه المؤلف<sup>(٢)</sup>.

٢ - والملاحظة التالية تتصل بالقضية الأساسية في هذا الكتاب. يصرح المؤلف أن هذه القضية «هي بنية القصيدة» (ص ٥٠) والمؤلف ينتهي في كتابه إلى إنكار أي بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه «حيث يفترض إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية» (ص ٥٤٩)، على حين أن البنية المنفية هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة في نصه المشهور لطريقة الشاعر [الجاهل افتراضاً] في تشكيل قصيدته على المستوى الرأسى. كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين المعاصرين بكلام ابن قتيبة في هذا الصدد. وسوف نتناول تفسير أبي ديب لنص ابن قتيبة في موضع تال في هذه المراجعة. ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا ديب قد وقع في مأزق إزاء إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية في كتابه من جهة، وإزاء الكشف عن بنية متعددة للقصيدة الجاهلية، من جهة أخرى. فهو يبدأ كتابه في إعطاء النمط ذي البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كائن على مستوى الوجود على شفا السيف التي عاناها الإنسان الجاهل (ص ٤٨)، ويعتبر الرؤيا التي تمثلها القصائد ذات البعدين في نمطها رؤى مركزية. ويتطور بحثه إلى إعطاء أهمية أكبر إلى القصائد ذات البعد الواحد (التي يفترض أن الزمن لا يلعب دوراً مهماً فيها). إن تحريرة الانتباه للقبيلة في إطار تصور مركزي ووجودي داخل بنية طوقسية لا يهجم بقدر ما يهجم تجربة الخروج على هذه الرؤيا المركزية من خلال رؤى الثقافة المضادة في شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند عامر بن الطفيل). إن المؤلف يتقلب ضد القصيدة الجاهلية التي تنبع من «الرؤيا المركزية» انقلاباً مشيراً للدهشة والتساؤل ويجعلنا طوال الوقت نشعر كأن ثمة ثأراً بينه وبين المؤسسة الأدبية في الحكومات الجاهلية (على افتراض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) ممثلاً في قصيدة الأطال في الشعر الجاهل. إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤيا المركزية نفسها) تتعرض للحرج عندما يتحدث عن تحريرة البطولة عند عترة ضمن الثقافة المركزية (ص ٢٨٤). إن عترة يفترض فيه - حسب نظرية أبي ديب - أن تكون قصيدته مثلاً جيداً لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة، ولكن أبا ديب يقول إن النص لا يفصح عن ذلك بجلاء، ولا يفخر لعترة أنه منح المؤسسة الفردية بعداً جامعاً جديداً (في نهاية القصيدة المعلقة) ووضعها في إطار الصراعات القبلية. (ص ٢٨٥).

٣ - ويتصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف عن تقاليد الشعر الجاهل التي يبني عليها تصورات لهج جديد في دراسة هذا الشعر. إن فكرته عن الأطال فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت

الاتجاه العكسي لحركة الآخر . ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالين . ولذا تنتفي المطابقة التي يثيرها المؤلف بين الموقفين انتفاء ثقافيا وتاريخيا واجتماعيا وفنيا ( انظر المدخل النظري لسملي المشار إليه سابقا ، ص ١ ) .

٤ - ١ هنا يبدو طموح الدكتور أي ديب أضخم من قدراته الفعلية في عمله طوال الوقت . وهنا يشعر هو نفسه بهذه الشائبة الضدية في صدد كلامه عن أهم قضيتين في الشعر الجاهلي على الإطلاق : الأطلال والناقة . ففي حديثه عن الصورة الشعرية يقف طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له ملتبسة في أحيان ( ص ٦٤٦ - ٦٤٧ ) وهو يحصر في معالجتها في حيز ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضدية . وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة ( ص ٦٥٨ ) بإحساسه بوجوب اكتناء هذه الطبيعة الضدية في وجودها البشري ، أي بوصفها مكونا من مكونات النص بأكمله ، من جهة ، ثم في علاقتها بالرؤيا الأساسية التي ينبع منها النص وبالرؤى التي ينبع منها الشعر الجاهلي كله من جهة أخرى . وهذا ما لم يفعله المؤلف مقرا « أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه ، ولذلك أفضل أن أؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث » . إن كلام المؤلف - مرة أخرى - عن مسألة صورة الأطلال كحيا في الشعر الجاهلي وإصراره على ذلك إصرارا غريبا يتناقض ضديا كذلك مع هذا الإحساس بالمعجز أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله . ولا شك أنه مما يحدد للدكتور أي ديب وعده بأنه سيقضي « هذه النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية » ، وسوف يعود إلى هذه الملاحظة مرة أخرى بعد قليل .

٤ - ٢ أما الناقة فإن المؤلف في نهاية حديثه عن قصيدة المدح ( ص ٥١٦ ) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق - في جانب منها - دراسة متعمقة . وهو يكتفي بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لأنه - على حد تعبيره - « بيسطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري » . وبجمل الملاحظة أن « الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان » ، وفي صحبة الجيوان ( الناقة ) ذات الطبيعة الملتبسة في صفاتها الأنثوية والذكرية . ويشير المؤلف إلى أن « هذه الطبيعة الملتبسة ، المزوجة للناقة ، ظاهرة تستحق التفحص » . . . في السياق الذي تتم فيه . لكنها ، في هذه المرحلة من نحو البحث ، تغفل شديدة الإيهام بالنسبة لهذا الباحث على الأقل » . يقصد نفسه

إن الناقة ملمح جوهري في القصيدة الجاهلية ( وليست في قصيدة المدح فحسب ) . وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملمح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك . بدلا من ذلك ، راح الباحث ينسج حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرويديا في قصائد الشعر الجاهلي متابعا في ذلك ليقى - شراوس في تفسير أسطورة أوديب تفسيراً فرويديا كذلك . ( انظر ص ٣٩٧ ) بل إن الحصان ينسج كذلك على النحو نفسه ( انظر ص ٤٦٩ ) . إن اهتمام المؤلف بالتفسير الخاص الذي يطرحه للقصيدة الجاهلية جملة لا يستطيع أن يتم بمسائل جوهريّة في

ولنعطي مثالا هنا من كلام المؤلف ( ص ٣٢٦ ) عن غياب زمن الطفولة من الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن « هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إنني لن أعامر بمحاولة تقديم تفسير لها » ، فإنه يستدرك بقوله إنها ، « دون شك » ، تستحق الاكتناء والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهلي . وخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعها في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث ( شعر سان جون بيرس مثلا ) وفي الرواية الحديثة ( مارسيل بروست على التحديد ) « حيث تحتل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الرمنية » . بعد حوالى ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها ( ص ٦١٢ ) ولكنه - في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك - يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهلي بوصفه « بحثا عن الزمن الضائع » ورحلة في الذاكرة تمثل ابتعاثا لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة وبين عمل روائي كبير كمارسيل بروست الذي كتب روايته « البحث عن الزمن الضائع » ، متحورة حول المحور ذاته تماما ( التأكيد من عندي ) .

فأنت ترى أن المؤلف قابل أولا بين الكتابة الحديثة ( شعر ونثر ) والشعر الجاهلي من حيث عدم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهلي ، ثم ثانيا - في صدد دفاعه عن استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام ، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة . وعلى الرغم من التناقض في استخدام المعلومة نفسها في سياق واحد تقريبا ، فإن المؤلف يبنى على ملاحظته في الموضوعين النتيجة نفسها وهي أنها « ينبغي أن تغير كثيرا من تصوراتنا النقدية » وأن تفرض علينا إعادة النظر في العديد مما نعتبره بديهيا منها « ( وأهملش هنا يجيل إلى دراسة لجيراو جينيت للزمن في الرواية ١٩ ) ص ٧٠٥ . والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه ( ص ٦٤١ - ٦٤٢ ) ولكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بنتيجة ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص الطلل وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤدي - بوصفه اكتشافا من المؤلف ، على حد تعبيره ، « إلى إعادة النظر في هذه المقولة وفي معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة ، وبالرواية الحديثة والتراث الإنسان القديم من جهة أخرى . . . لا على تصوراتنا للنص الجاهلي فقط بل للنص الأدبي بشكل عام » .

كيف يمكن أن تتسق هذه الأهمية الممطة لزمن النص الجاهلي الطلل في هذه المواضع مع الثروة على هذا النص وتقليص حجمه وأهميته - حتى بوصفه مركزا للرؤيا الثقافية في الشعر الجاهلي لحساب نصوص الثقافة المضادة في شعر الصعاليك - من قبل المؤلف ١٩ لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التناقضات في عمل المؤلف . ولكنني أجعل مضطرا مرة أخرى إلى الإشارة إلى بحثي المشار إليه ( وهو خطوة أولى تنفيذ من كل ما سبقها من خطوات ) . في هذا العمل كان لابد - انطلاقا من الفرض الأساسي الذي قامت عليه الأطروحة - من وضع القصيدة الجاهلية ( عملة في النص الطلل ) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة ( الشعر بخاصة ) بل والنقد الحديث كذلك بوصفها متأملين في ثقافة كتابية . وكانت الأطروحة تذهب إلى أن النص الجاهلي الطلل يمضي نحو التمثل الكتابي للمحبة في حين يعان النص المعاصر من التضخم الكتابي للذات - إن صح هذا التعبير . فحركة كل نص تمضي في

٦ - تبقى ثلاث نقاط أساسية في عمل الدكتور أبي ديب تستحق الوقوف عندها ، وذلك لأهميتها القصوى في المنهج المقترح من قبل المؤلف . أما النقطة الأولى فهي علاقة عمل المؤلف بعمل لبني - شتراوس في تحليل الأسطورة . والثانية هي علاقة هذا العمل بنظرية التقاليد الشفاهية . وأخيراً قيمة تحليل المؤلف الفعلية للنصوص في ضوء المنهج البنوي ، وفي ضوء طبيعة النصوص ذاتها ، وفي ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه النصوص نفسها .

٦ - ١ فيما يتصل بعلاقة عمل أبي ديب بعمل لبني - شتراوس . لن أبادر - كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين - ببيان مزية عمله وإضافاته إلى عمل لبني شتراوس . ذلك أنني أرى أولاً أن أبا ديب صورة متجسدة لبني - شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهل . كذلك أرى أن لبني - شتراوس نفسه قد ضل أبا ديب وجعله يقع في المآخذ نفسها التي أخذها الباحثون المعاصرون لبني - شتراوس نفسه .

ولنبداً من بعض التفاصيل كأمثلة لما نقول . إن أبا ديب يبدو مسلماً بالطبيعة الطقوسية للقصة الجاهلية ( وبخاصة ذات البعدين متعددة الشرائع ) ولكن هذه البنية الأسطورية للقصة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو افتراضاً أكثر منها مثلاً حقيقياً في عمل أبي ديب . وهو في هذا الأمر يبدو لبني - شتراوسياً أكثر من لبني - شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر فيما يتصل بإفادته من بروب وثرثيب الوظائف في القصة ( انظر ص ٣٦ - ٣٧ و ص ٥١ و ص ٩٤ و ص ١٠٤ - ١٠٥ ) . ولعل الملاحظة الإيجابية الوحيدة في هذا الصدد هي أن أبا ديب يشير إلى المكان في قصة الصعاليك بوصفه صورة لمطبة عليا ( ص ٥٧٨ - ٥٧٩ ) في حين أنه ينفي الطبيعة الطقوسية ( الأسطورية ) عن قصائد الصعاليك للسبب المذكور منذ قليل . ( ص ٥٧٦ - ٥٧٩ ) . وإشارته إلى الباحثين الآخرين في التفسير الأسطوري للشعر الجاهل تنحصر من ناحية في رغبته في عمل كتاب يتناول فيه المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهل ومنها المنهج الأسطوري ( ص ٧ - ٨ ) ، كما تنحصر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض الإشارات - في استحياء - في الهامش ( انظر هامش ٤٦ ص ٦٨٩ - ٨٩٠ عن رمزية وحدة الأطلال ورمزية وحدة الناقة إمكانية ) أو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة في الموضوع ( انظر هامش ١٥ ص ٦٩٩ و هامش ١ ص ٧٠٧ )<sup>(٣)</sup> .

ولعل الملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا تأتي في سياق فهم أبي ديب للأسطورة كما هي مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند لبني - شتراوس<sup>(٤)</sup> . ولا أشك - بوصفي قارئاً لعمل أبي ديب - أنه كان قادراً على مواجهة كل هذا الجدل النقدي حول البنيوية والإضافة منه في تحليل عمله من شوائب ترسبت فيه بحكم الحماس الذاتي نحو تحقيق شيء فريد في بابيه . ولعله - بوصفه دارساً للشعر - يفعل ذلك في مستقبل عمله . وإلا كيف يواجه ما ذكره ألبرت كوك ( ص ٤ من مقدمة كتابه ) أن فائدة إجراءات لبني - شتراوس الثنائية هي ، في محصلتها الأخيرة ، مقتصرة على جانب واحد من مجموعة كاملة Corpus من الأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكثيفاً وبروزاً خلال مرحلة واحدة فحسب من الثقافة ، هي مرحلة العصر الحجري الحديث ١٩ ( راجع هنا كذلك نقد سوزان استيكينش لهذه النقطة في

هذه القصيدة من مثل الأطلال والناقة<sup>(٥)</sup> . وسوف يتضح تفسيره الخاص في نهاية هذه المراجعة .

٥ - علينا الآن أن ننظر في فهم المؤلف لمقطع ابن قتيبة المشار إليه من قبل . من الطريف أولاً أن المؤلف يمتدح ابن قتيبة لأنه « حل الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » دون أن يدهي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهل كله » ( ص ٤٥ ) . إن الروح السائدة في كتاب أبي ديب لا تملك - للأسف - مثل هذا القدر من التواضع ، وبخاصة فيما يتصل بنسبة الرأي المعبر عنه في كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأي قبل من قبل المؤلف واطلع عليه المؤلف ( ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده ) . إن الإطلاع على آراء الآخرين القدماء والمحدثين في الموضوع مسألة جوهرية لمن يتصدى إلى الريادة وتأسيس المناهج . أما أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستعارة يتطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجاني لها ولكنه يصل إليه قبل أن يطلع على عبد القاهر، ذاكراً ذلك وهو بصدد بحثه للدكتوراه عن الصورة الشعرية عند عبد القاهر<sup>(٦)</sup> ، فهذا أمر يشير الالتفات ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف في زعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا في الشرق ولا في الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وحجت في ذلك هي أنه لم يطلع على الأعمال الأخرى في حينها ، بل بعد أن توصل هو إلى آرائه التي ينسبها إليه بقوة .

وال المؤلف يعمل من قيمة مقطع ابن قتيبة بوصفه مفسراً للخصائص البنيوية للقصة على أسس نفسية وباعتبار ملاحظة ابن قتيبة أيضاً بنيوية ، لأنها تعين بنية القصة المفردة لا في عزلة عن ، بل في إطار من ، علاقتها ببني قصائد أخرى في التراث ( ص ٤٦ ) والمؤلف ، في مقابل هذا التقدير لمقطع ابن قتيبة ، يزرى بالدراسات الحديثة حول الموضوع نفسه ؛ لأنها ذات طبيعة منطقية ، ولأنها وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولبريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصة ( ص ٤٦ ) .

وهنا أمران ينبغي مناقشتهما : الأول ؛ رأى أبي ديب في مقطع ابن قتيبة . والآخر ؛ هو إشارته إلى المحدثين في هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطتين في مكان آخر ؛ فليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن أبا ديب يعيد نفسه هنا كذلك من حيث الأفراد بأراء متطرفة ( مثل تفسير مقطع ابن قتيبة على أسس نفسية والقول بعدم تعليمية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من الباحثين المعاصرين عرباً ومشرقين ) . كذلك فإن إشارات أبي ديب هنا إلى الباحثين الآخرين فقيرة بالفعل ( انظر هامش ٢ و ٣ و ٤ ص ٦٨٣ - ٦٨٤ )<sup>(٧)</sup> . ( وانظر كذلك ص ١٠٢ - ١٠٣ حيث يندعش أبو ديب من عدم إدراك الباحثين الذين أتتحت له مراجعة أعمالهم الحقيقية التي مؤداها أن ابن قتيبة يصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن المرء يدعش لعدم إدراك أبي ديب أن ثمة باحثين غيره أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم ينتج له مراجعة أعمالهم . والحقيقة أن هذا ليس عذراً للمؤلف وليس حجة له بالمثل ) .

ما يرفض ، ولكنه أثر تجاوز هؤلاء الباحثين وأهمل جهودهم والتعديلات التي اقترحها بعضهم على النظرية الشفاهية لكي تناسب تطبيقها الشعر الجاهل<sup>(٩)</sup> .

٦ - ٣ - ١ وكان طبعاً أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب في الجانب التحليلي للنصوص . ولأعط مثالين مختصرين : الأول ، من تحليله لعينية أبي ذؤيب الهذلي بوصفها « بنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد » وقد أعطاها المؤلف عنواناً جديداً هو « رعب اليقين » ( ص ٢٠٧ - ١٢٤ ) . والتحليل يعكس حقاً سليات العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أبي ديب للعينية من خلال تقديم تحليل آخر ، يسعى إلى الكشف عن بنية صفيقة للنص تمثل في حس المقاومة داخل صورها التي تدور في إطار من التسليم بحقيقة القدر وحتميته . وقد كان هذا الإطار بمثابة المعنى الثرى والمباشر للعينية الذي استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، على نحو ما يذهب الدكتور محمد بريري صاحب الدراسة المختلفة للعينية<sup>(١٠)</sup> . وقد أظهر الدكتور بريري كيف كان اهتمام الدكتور أبي ديب بالأحداث في العينية وجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤدياً إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعي ، أي فكرة المقاومة إلى مكان آخر ( يقينية الموت ) ، وبالتالي اختل البناء على يديه<sup>(١١)</sup> .

٦ - ٣ - ٢ والثالث الآخر يأتي من تحليل الدكتور أبي ديب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى ( ص ٤٨٥ - ٤٨٩ ) وقد ذكر صورة الطلل الدارس / النص المكتوب في موضع آخر من كتابه ( ص ٦٤٧ - ٦٤٩ ) . ويكرر أبو ديب الفهم نفسه لبنية النص حتى عندما يكون في هذه الحالة منجلباً عن حس واضح للمقاومة من قبل الإنسان للمصير المحتوم « الموت » . إنه ، بدلاً من ذلك ، يتصور في هذه البنية غموضاً ( واضح أن مصدر الغموض هو ارتفاع حس المقاومة في نص ثعلبة عما في نص أبي ذؤيب وهذا أمر لا يستقيم مع رؤية أبي ديب للمسألة ) . وثاني بعض صور الطلل لتعقد المسألة أكثر لأن تفسيرها في ضوء رؤيته السائدة للشعر الجاهل وبني قصائده التي لا حصر لها يكون أمراً « غامضاً » بدوره .

إن الاهتمام بلغة النص ( وهو حقاً ما لم يفعله أبو ديب هنا ) جذير بإضاءة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية المفترضة ( أو المفروضة ) . وإنني لمضطر أخيراً إلى الإحالة لعمل المشار إليه ( ص ٢٧٦ - ١٨١ ) حيث أتناول هذه القصيدة ( قصيدة ثعلبة بن عمرو ) بوصفها مثالا جيداً لعلاقة الأطلال بالرواء ، وقارن تحليله بآخر لقصيدة لأوس بن حجر تلتقى ابتداءً مع قصيدة ثعلبة، ولكنها تفرقان بسبب من تغيير في استخدام وحدة الفرس والناقة في كل منهما ( ص ١٨٨ - ١٩٣ ) .

٧ - أما الملاحظة قبل الأخيرة فهي تتعلق بهذا الهاجس الذي ظل ينازع ويناوش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتلوه هـ الهاجس في تقرير المؤلف في « إشارة ختامية » « إن اكتشافنا لطبيعة البنى السائدة في الشعر الجاهل يمكن أن يشكل مصدراً أساسياً لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية ، والاقتصادية ( الطبقة بشكل خاص ) والسياسية » ( ص ٦٦٣ ) .

تحليل أبي ديب لمعلقة ليبد وذلك في مقالها المعنونة بـ « التفسير البنيوي للشعر الجاهل » : نقد واتجاهات جديدة JNES مجلد ٤٢ عدد ٢ ( ١٩٨٣ ) . مرة أخرى نرى أبا ديب يبني على التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري نتائج عامة من مثل اختفاء الأطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء ( ص ٢٦ ) وقد أشرنا إلى ذلك من قبل .

٦ - ٢ فيما يتصل بنظرية التقاليد الشفاهية ، يصرح أبو ديب أن هذه النظرية ذات حضور ضمني يكاد يكون ضدياً في البحث الذي يقوم به ، « رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه ( منهج باري ولورد تلعب دورها في بلورة مواقف من قضايا محددة في الشعر الجاهل ، وتبقى الامكانيات التي يتيحها قائمة للإفادة منها في أبحاث مقبلة » ( ص ٧ ) . ولكن أبا ديب يسعى من خلال تحليله لوحدة الأطلال في معلقة ليبد ومعلقة امرئ القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ، ويوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفوية والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهل » ( ص ١١٦ ) مقبلاً كل هذا على أساس استخدام الثنائية الضدية في تحليله لوحدة الأطلال في المعلقين . وأبوديب يتأذى - من هذه الجهة - في موضع آخر ( ص ٥٦٤ ) إلى إظهار قصور نظرية التأليف الشفهية عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعري تفسيراً شمولياً . وهو يبني هذا الحكم على أساس غياب الثنائيات اللفظية والضدية ، باستثناء ثنائية أنا/الآخر ( البطل / الخصم ) من نص البطولة ، غياباً باهراً .

والحقيقة أن ذكر أبي ديب لنظرية التقاليد الشفاهية هنا يشف عن قصور في فهمه للنظرية نفسها ؛ لأن النظرية تربط بين الجماعية والإنشاء الشعري . ونص البطولة - برغم فرديته - يستخدم « صيغاً » و « موضوعات » يعينها بما يؤكد خلفيته الشفاهية . وهذا هو ما قاله أبو ديب - دون تحديد أو قصد - عندما ذكر توسط هذا النص بين النص المركزي ( ذي الثنائية الضدية ) والنص الصعلوكي ( الذي لا يعدم ثنائية ضدية كذلك ) .

وعلى الرغم من أن أباديب يقلب مفاهيم باري ولورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصل قبولاً مبدئياً ( انظر ص ٧٠٣ هـ ٤ ) فهو يكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالنظرية عندما تبدو متعارضة مع أفكاره حول زمن السرد في النص الجاهل ( انظر ص ٦٤١ - ٦٤٢ ) وقد أشرنا إلى هذا الموضع من قبل عندما لاحظنا ربط المؤلف بين النص الجاهل والنص الروائي الحديث - انظر كذلك هنا ص ٥٩ هـ ٢٠ ص ٦٨٧ هـ ٦٤ هـ ٢١ من الصفحة نفسها ) . إن أباديب يفاجئنا في كل هذه المواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالموضوع . وبما لا شك فيه أنه أذكى من أن يضحي بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها المهدف منها هو تأكيد أطروحته التي تبدو لا صلة لها بنظرية التقاليد الشفاهية . لقد كان بإمكانه - وقد نحس لترجمة دراسة لنظرية التأليف الشفهية عند باري ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استخدموها في تحليل الشعر الجاهل ( ص ٧ - ٨ ) - أن يؤصل حواراً بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه بتساخيم محددة يقبل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض

« الماركسي » للتاريخ العربي الإسلامي من هذا المنظور ، منتظرا مجالا أرحب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعمق والشمولية : « حل مستقبلا بأن يسمح بتطوير مثل هذا التحليل في بحث مستقل » ولا أدري إذا كان أبو ديب يطمح في تطوير أفكار أدونيس في « الثابت والمتحول » إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورية أم أنه سوف يؤكد أنه بدأ تفكيره واهتمامه بالموضوع في الستينيات أي قبل أن يكتب أدونيس أطروحة المعروفة ! لا أظن أن ثمة عيبا في محاولة أي باحث في تفسير الشعر الجاهل والإسلامي من أي منظور يرثيه ، ولكن في حدود المنهج العلمي الذي يسمح بقيام جدل مناقض يكون على الأقل « ثنائية ضدية » معه ، ويأخذ منه ويحطيه . كنت أتمنى ألا يكون صوت الدكتور أبو ديب أعلى مما أستطيع أن أصغي إليه ، وإنني لأرجو ألا يكون صوته أخف مما يستطيع الدكتور أبو ديب أن يلتفت إليه .

٨ - الملاحظة بعد الأخيرة هي الأخطاء المطبعية الكثيرة التي تعوق القارئ في كثير من الأحيان عن الاستمرار في القراءة بالإضافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من قصيدة للمرقش ( ص ٤٣٧ ) ، وثلاثة نماذج غير موجودة في صفحة ( ٦٨٠ ) وهذا بها المؤلف ، ويبدو أنها سقطت في المطبعة .

ولعله يكون قد اتضح من خلال الملاحظات السابقة سر تنامي هذا الهاجس أو قل إصرار المؤلف على بلورته في هذه الصورة . إن الدكتور كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بورديو P. Bourdieu عن « القوة الرمزية » . ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على سبقه إلى هذه الأفكار للأسباب نفسها المذكورة في حالات سابقة مشابهة غالباً . فالباحث الحقيقي ليس نباتاً شيطانياً على نحو ما يصبر الدكتور أبو ديب على تصوير نفسه .

وإذا كان بورديو يؤكد على تركيز الماركسية على الوظائف السياسية للأنظمة الرمزية ، وإذا كان ما يقوله بورديو عن هذه الأنظمة يحمل علاقة واضحة بين نمط تأثير البنى في الشعر الجاهل ، فإننا ينبغي ألا نبحث دائماً إلا في شعر الصعاليك والخواارج بوصفه النموذج للثورة ( الماركسية ) التي تقاوم ضغط الأيديولوجية السائدة . هذا ما يقوله المؤلف تقريبا . ولكنه يشعر بأن هاجسه أصبح واضحاً أكثر مما ينبغي فقال في آخر سطور كتابه « .. بيد أن ذلك كله يقودنا بعيداً عن الشعر الجاهل ويدخلنا في مسافات أكثر تشابكاً وتعقيداً واحتداماً بالتناقضات » ( ص ٦٦٩ ) وهو يوقف تساؤلاته حول التفسير

## الهوامش

(٦) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي ... ص ٩٥ - ١٠٦ ، حيث يعرض لمشكلة النسب في النقد العربي القديم والنقد المعاصر .

(٧) من أجل الإلمام بمعظم هذه الدراسات انظر عرض رسالة ماجستير عن « المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهل ، دراسة نقدية » في فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٦ عدد ٤ ( ١٩٨٦ ) ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، وانظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي ... ص ٢٩ - ٣٥ ، حيث يعرض لمدرسة النقد الأسطوري في القرن العشرين ، ويتأدى إلى إبراز بعض المآخذ التي طرحها الباحثون المعاصرون في مواجهة تفسير ليلى - شتاروس في إطار ربط أفكاره بالنقد الأدبي ( ص ٣٠ - ٣٤ بخاصة ) . وراجع كذلك صفحات ٤٥ - ٤٧ حيث ثمة محاولة لتبين ملامح أعمال المعاصرين الذين عنوانوا بوصف الأسطوري للقصيدة الجاهلية .

(٨) أرى أن المسألة سوف تطول إلى ما لا نهاية ولذا أفضل أن أحيل القارئ الحريص على متابعة الموضوع إلى مراجعة جوناثان كلر J. Culter, The Structuralist Poetics وقد أشار إليه أبو ديب في كتابه ، انظر كلر ص ٤٢ - ٤٣ عن أن طريقة ليلى - شتاروس في تحليل الأسطورة غير مرضية لعدة أسباب ينكرها . وانظر نفسه ص ٤٥ - ٤٧ حيث يقدّم كلر طريقة ليلى - شتاروس بأمثلة من عنده ومن عند ليلى - شتاروس نفسه . وانظر ص ٤٨ - ٤٩ من بيان اختلاف طريقة ليلى - شتاروس عن طريق علم اللغة الذي يقيم ليلى شتاروس نظريته في تحليل الأسطورة بنوعها على نموذج اللغة - الكلام عند دي سوسير . وأخيراً انظر ص ٥١ عن أخذ اقتراحات ليلى - شتاروس الخاصة بقراءة الأسطورة بوصفها فرضيات لعملية سمبوليكية يمكن تأسيسها حصداً في قراءة الأدب . ولعل القارئ يجد متعة في قراءة الفصل الأول من كتاب

(١) انظر فنّ جيلدر ، Beyond the Line, G. J. H. Van Gelder, Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem.

Leiden, E. J. Brill 1982, p. 16, footnote no. 67 . بعنوان : Versuch einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien, Den Islam, 24 ( 1937 ) 201 - 69 . خاصة هنا صفحة ٢٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر حسن البنا مصطفى عز الدين ، التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ١٩٨٦ - ص ٢٠٦ - ٢٠٨ .

(٣) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي ... ص ٥٤ - ٦٨ و ٧٠ - ١٢١ و ١٢٢ - ١٤٢ و ١٧٢ - ١٨٦ . وانظر عرضنا لهذه الرسالة في فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٦ عدد ٤ ( ١٩٨٦ ) ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(٤) انظر في هذا الصدد مقالة مهمة لهاروسلاف ستيتكفيتش عن أسماء الناقة ونوعتها في الشعر الجاهل Jaroslav Stetkevych "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry" JNES, 45 No. 2 ( 1986 ) pp. 89 - 124. التحليل البنائي ... ص ١٨٧ - ٢٠٠ ، جزءاً بعنوان « الشاعر والناقة » . وانظر في ص ٥٦ - ٦٨ ملاحظات عن دور الناقة في الأنماط المختلفة للقصيدة الاطلال في الشعر الجاهل .

(٥) راجع كمال أبو ديب K. Abu Deeb, Al-Urjani's Theory of Poetic Imagery. Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wits ( Biddles Ltd - Guildford, Surrey ) England 1979, p. 320.

Albert s. Cook, Myth and Language. Indiana University Press, Blomington, USA, 1980.

والفصل (ص ١٣ - ٣٦) عن دليفي - شتراوس ، الأسطورة ، وثورة العصر الحجري الحديث . كذلك يجد القارئ مراجعة جادة للمسألة نفسها حل مستوى آخر عند Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton University Press, 1981. وبخاصة الفصل الثاني من النموذج البنيوي : الأنثروبولوجيا والسميوطيقا ، ص ٨٨ - ١٣٥ . والجزء الأول من هذا الفصل بعنوان : « كلود ليفي - شتراوس والتحول الأسطوري » (ص ٨٨ - ١٠٩) . ولاحظ ص ١١٧ - ١١٨ وص ١١٨ - ١٢٠ عن مفهوم بارت المختلف عن مفهوم ليفي - شتراوس للأسطورة . وهذه النقطة هي التي يبدو فيها أبوديب متأثراً إيجابياً - ببارت ، وذلك في صدد تفسيره لقصيدة الشعراء الصماليك في عبوه إسقاط الثقافة في الطبيعة بوصفه أمراً ذا وظيفة استعمارية . يقول جولد إن الأسطورة عند ليفي شتراوس هي الحل من أجل التوسط ، وعند بارت التوسط نفسه . وهذا مرة أخرى ، مقرر بحدود اللغة . كذلك فإن مبدأ الأسطورة هو تحويل التاريخ إلى الطبيعة ، ولكن هذه الطبيعة ذات سمة إشكالية عالية ، لأنه في اللحظة التي نستخدم فيها اللغة بهدف تحويل المعنى إلى شكل ، فإن هذا الشكل سوف يتضمن كسر

التشكيل وتحطيم الذات . بل تفكيكها - حل حد تعبير ديريدا . وهذا الأمر هو كذلك طبيعة اللغة نفسها . ( انظر ص ١٢٢ - ١٢٣ عن اتفاق كل من ليفي - شتراوس وبارت في الإصرار على التمييز بين الأسطورة والشعر على أساس مبدأ القصد فهما وتعلق جولد على ذلك ) .

(٩) عن هذه النظرية ومن استخدمها في دراسة الشعر الجاهل والتعديلات التي اقترحها بعضهم انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ، ص ٤ وهامش ١٤ و١٥ ص ١٣ وهامش ١٨ ص ١٤ وص ٥١ - ٥٣ . ومن أجل الوقوف على تاريخ النظرية انظر : John Miles Foley ed., Oral Tradition: A Festschrift for Albert Lord, Slavica Publishers, Inc. columbus, Ohio, USA, 1981.

وبخاصة ص ٢٧ - ١٢٢ حيث مقدمة طويلة عن هذا التاريخ ، بل عن النظرية نفسها ومبادئها . وهي بقلم فولي محرر الكتاب .

(١٠) انظر محمد أحمد بريري ، شعر المهذلين برواية أبي سعيد السكري ، دراسة أسلوبية . رسالة دكتوراة غير منشورة (جامعة المنيا) ١٩٨٦ . ص ١٩٦ - ٢٠٠ .

(١١) انظر محمد أحمد بريري ، شعر المهذلين . . . ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .





# دائرة الإبداع

## مقدمة في أصول النقد

تأليف : شكرى عياد  
عرض : أحمد مجاهد

مقدمة : يعتبر اختيار المنهج هو المشكلة الرئيسية في مجال النقد الأدبي ، بل يكاد يكون مشكلته الوحيدة لولا ظهور الاختلافات الفردية عند تطبيق المنهج الواحد .

وهذه الاختلافات الفردية ليست أقل حجماً من الخلافات المنهجية ، لأن المناهج المتعددة غالباً ما تركز على محاور متباينة .

ورغم تراكم المناهج النقدية وتنوعها مازال الأدب المراءى بأن أن يحسك إلا من طرف ثوبه ، وهذا هو ما يدفع كبار النقاد إلى تكرار المحاولة معه .

والدكتور شكرى عياد يحاول من خلال فصول هذا الكتاب أن يعيد صياغة القضية النقدية ، حيث يراجع الأفكار القديمة مراراً شاملة ، ويقترح بديلاً منهجياً جديداً ..

وه الكلاسيكية « عنده تمكس حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وهو لهذا يجردها من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وينظر إليها هل أنها موقف إنسان يتكرر بصورة مختلفة كلما توافرت الظروف العامة المهيمنة لقيامه ٢٠/٢٠ .

لذلك فهذا الاتجاه يضم أرسطو وأتباعه في الغرب والعالم العربي ، كما يضم « أصحاب ماسمي بالنقد الجديد في إنجلترا وأمريكا ( أواسط الأربعينيات ) ، لأن هذا النقد في جميع أحواله يبحث عن قوانين عامة للأدب ٢٣/٢٣ .

وهو يدعم وجهة نظره هذه قائلاً : وعلى من البيان أن نظرية « المعادل الموضوعي » عند إليوت ، ونظرية « المفارقة » عند كلينت بروكس ، لا تنحصران في وصف ما عليه الشعر ، بل تقريران ما به يكون الشعر شعراً ، أي أنها تقدمان لمن يقبلها معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته ٢٣/٢٣ .

أما الموقف الثاني : فهو موقف النقاد « الرومنسيين » الذين يعتقدون بشخصية الفرد ، ويأبون إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية ٢٥/٢٥

يبدأ المؤلف بحثه بتحديد ثلاث مسائل شغل بها النقد منذ وجد حتى اليوم : هل النقد علم أم فن ؟

هل يبحث عن أحكام علمية أم أحكام جزئية ؟  
هل يرمى إلى تقييم الأعمال الأدبية أم تفسيرها ؟

وهو يلاحظ أولاً وجود تقابل ثنائي بين هذه العناصر ، وإن كان يرى أنها في موضع شك بسبب إيهام معانيها الناتج عن تقلبها في التاريخ تبعاً لمواقف الحضارات المختلفة من كل منها ١٤/١٤ .

لهذا ينتقل في دراسته إلى الاعتماد على ملاحظة أخرى تتمثل في المقابلة الرأسية بين عناصر الجدولين بحسب موقف الناقد منها ، فهناك « موقف علمي تعميمي تقييمي » وهناك « موقف فني تخصيصي » تفسيري ٢٠/٢٠ .

الموقف الأول : هو موقف النقاد الكلاسيكيين والعلماء الذين يتمسكون بالقواعد وينصبون الموازين للشعراء والكتاب المبدعين .

• صدر عن : دار إلياس ، القاهرة ، ١٩٨٧ . ( ١٧٥ صفحة )

الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة ( وبذلك يكون النقد وسطاً بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية ) ، ويمكن أن يدل أخيراً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان ( وبذلك يجمع النقد بين التفسير والتقييم ) / ٣٣ .

ويتنقل المؤلف في الفصل الثانى « التدقيق والتفسير » إلى الحديث عن كيفية قيام نقد علمى يعتمد على التدقيق حيث يقول : « فالتدقيق يعنى ممارسة حكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أى أنه معلل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة ٣٧/ .

ويخلص من ذلك إلى أن الرسالة الأدبية مقصودة لذاتها ، وأن ناقد الأدب ودارسه ومدرسه يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة المنشئ للقارئ . إذا لابد من الاعتراف بأن علم الأدب هو - فى نهاية المطاف - دراسة للقيم . فليست القيم إلا معنى نستحسنها لذاتها ، أو نستحسنها استحساناً مطلقاً ٣٧/ .

لذلك فالتدقيق - فى هذا المفهوم المرتبط بالقيمة - لا يرجع إلى المزاج الشخصى ، بل هو نقيضه . إن مرجعه النهائى هو استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق ٣٨/ .

ولكن بما أن القيمة هى عماد الذوق بمعناه الموضوعى الذى نلح عليه ، فطبعاً أن يكون « الحكم الذوقى » شديد الصعوبة كثير التعرض للخطأ ٤٧/ .

لهذا نجد أن ناقداً مثل « فرأى » يرى أن الذوق الرفيع وإن كان ينتج عن المعرفة ، إلا أنه عاجز عن إنتاج معرفة .

كما يرى أن الحكم الإيجابى بالقيمة يبنى على تجربة مباشرة لا بد منها ، ولكنها تستبعد منه دائماً عند الكتابة النقدية التى لا يمكن أن يعبر عنها إلا بالمصطلح النقدى ، وهذا المصطلح لا يمكن أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها .

إن وجود تجربة فى قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيبنى النقد فناً ، ما دام الناقد مقرأ بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها ٤٣/ .

ويرى الدكتور شكرى أن « خلاصة الفكرة التى يطرحها فرأى ليست بجديدة ، بل إنها هى نفسها الفكرة التى قال بها « لانسون » قبله بخمسين سنة تقريباً : « يجب أن يكون لنا فى الفن والأدب ذوقان : « ذوق » شخصى يتخير المتذوق والكتب واللوحات التى تحيط بها أنفسنا ، و « ذوق » تاريخى نستخدمه فى دراستنا ٤٣/ .

ولا شك فى أن « فرأى » قد تأثر بفكرة « لانسون » كما لاحظ الدكتور شكرى عياد ، لكنه قد قام بتنميتها وتطويرها حتى وصل بها إلى ذروتها .

إن فكرة لانسون تعنى / أنه يجب علينا ألا نحكم على الأعمال الأدبية وفقاً لميلنا الخاص ، بل أن نحكم عليها من خلال وجهة نظر محايدة .

أما فكرة فرأى فتعنى / أن الممارسة الشعورية لتجربة النقدية - سواء مع عمل نميل إليه أو لا نميل - من الصعب أن تستوعب دأب - حدود المصطلح الكتابى لاختلاف لغة الشفرة بين الناقدين ، ومن ثم

وقد اعتمد المؤلف على « كولردج » و « هوجو » فرصد من خلالها ثلاث أفكار رئيسية فى النقد الرومنسى ، يتفقان على اثنين منها ويختلفان فى الثالثة ، فأما نقطتا اللقاء فهما : « أن مهمة النقد عند هذا الفريق هى التفسير لا الحكم » ، و « أن التفسير يقتضى النظر إلى العمل الأدبى ككل » ٢٦/ .

أما الفكرة محور الخلاف فهى فكرة « القانون » ، حيث يأبى هوجو الذى يحمل شكسبير أعلى منزلة بين الشعراء أن يجعل من فنه قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين نقدية مقررّة ومستمدة من الطبيعة البشرية » ٢٦/ .

ويرى المؤلف أن هذا الإشكال محلول من أساسه إذا لاحظنا التفرقة بين مفهوم « القانون » و « القاعدة » . فالقاعدة تمثل مفهوماً أساسياً فى العلوم المعيارية مثل النحو ، والقواعد ملزمة ، والخارج عليها يعد شاذاً كما هو الحال عند الكلاسيين . أما القوانين التى يطلبها كولردج فهى « مستمدة من الطبيعة البشرية » مثل قوانين الفيزياء ، وليس فيها معنى الإلزام ، لأن البحث الأدبى ، ينتهى إلى دائرة أوسع وهى دائرة العلوم الإنسانية ، وهذه يمكن أن تكتفى بوصفها موجودة ٢٦/ .

ولكنه يقرر أن المفهوم الكلاسي والمفهوم الرومنسى لا يقدمان حلاً لمشكلة النقد ، لأن مقياس « العلمية » التى تعتمد على « القوانين » يبعد النقد عن موضوعه الحقيقى وهو الأدب نفسه ٣٧/ .

كما أن هناك تداخلاً بين التفسير والتقييم ، لأن التفسير فى النقد الفنى غير بعيد عن التقييم فى النقد العلمى ، بل هو فى الواقع نوع منه ، لأنه يفسر ما يراه جديراً بالإعجاب ١٨/ .

هذا بالإضافة إلى وجود درجات متساوية ومتنوعة من « التعميم » ، وأن هذه التعميمات « تستخدم فى الحكم على الأعمال الأدبية المفردة » ٣٧/ .

لهذا يفضل الدكتور شكرى عياد أن ينتقل إلى ملاحظة ثالثة ، تتعلق بكلمة الذوق ، التى يلاحظ أنها قد صرفت فى النقد الكلاسي ، واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسين ، كما ظل لها احترامها عند معظم النقاد الآخرين على اختلاف مذاهبهم ٣٢/ .

وعلى الرغم من هذه المكانة الجوهرية لمفهوم الذوق فى النقد الأدبى ، إلا أنه لم يحل تحليلاً علمياً من قبل النقاد حتى الآن . فقد اعتمدوا على الأذكار الشائعة فى علم النفس ، من الحديث عن الملكات إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة . ومن ثم فعلهم - لا على غيرهم - أن يبحثوا عن شروطه ويكتشفوا أبعاده حتى يصير النقد علماً ٣٤/ .

لهذا يقدم الدكتور شكرى عياد أطروحته النقدية المتمثلة فى إمكانية الاعتماد على « الذوق » كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية بحسب محل القواعد والقوانين ٣٣/ .

حيث يرى أن « الذوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختيار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصى ( وبذلك يكون النقد فى منزلة متوسطة بين العلم والفن ) ، كما يمكن أن يدل على مرجع ذهنى لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة

لكن هذه الحركة الموجودة في العمل الأدبي تتسبب في خلق مشكلة جديدة تتعلق بعملية التأثير : ما الذي يرجع منه إلى العمل الأدبي ذاته ، وما الذي يرجع منه لأنفسنا ؟

وقد كان النقاد الجدد أكثر حساساً في هذه القضية ، « حيث سلك ك. و. ومسات لهذا البحث غير المجدي - في نظرهم - أسها جرى في النقد الحديث مجرى المصطلح ، وهو « أغلوطة قصد المؤلف » . ثم جاء بارت والتفكيكيون من بعده فأهلنوا « موت المؤلف » وترك القارئ وحده يواجه النص » ٦٤/ .

ويرى الدكتور شكري أن خطورة هذا المسلك ، في نظره ، لا تنحصر في إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل في إسقاط المعنى الكلي كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي . ولا يمكن فهم لغة النص أو بنيته أو أسلوبه إلا من خلال هذه الروح / ٦٤ .

ويستج عن هذا مأزق يتمثل في أنه : لا يمكن فهم العمل الأدبي فهماً صحيحاً بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها / ٦٥ .

ويرى الدكتور شكري « أن هناك ثلاث طرق للخروج من هذا المأزق ، وكلها مسلوكة في النقد ، وهي الطريقة « الانطباعية » وطريقة « النقد التكنيكي » وطريقة « النقد الخالق » ؛ وإن كان يرى أنها كلها ناقصة / ٦٥ .

ولهذا فالحل عنده لا يمكن في إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تتخبط داخل تصور فلسفي واحد لطبيعة الفهم ، وهو الموقف الوضعي أو الواقعي . « ويمكن إجماله في أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقي خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطيع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية » ٦٦ .

ولعلنا لا نحتاج إلى أن نتخل عن المذهب الوضعي أو نعتق مذهب الظواهر لنقول إن فكرة « اشتراك الذاتية » محل مشكلة الفهم الأدبي أكمل حل وأجله ، حتى لكأنها وضعت خصيصاً له / ٦٧ .

فالعمل الأدبي لا يمكن أن يدرك كموجود مادي من موجودات الطبيعة ، لأن الحروف أو الأصوات غير ثابتة القيمة ، بمعنى أن كل درجات التأليف التي توجد بينها ( من الكلمة إلى الشكل الأدبي ) تمثل نظماً رمزية / سميولوجية لها دلالات متفق عليها في المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة / القياسية تمتاز لدى القارئ بعلة الجوهري ( حظه من الحياة ) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا الامتزاج / ٦٧ .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوي ينبثق من لاوعي الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل . هذه الانبثاق التي يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » لها دائماً طابع الجدة والمغامرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام لغوي مسبق / ٦٨ .

إن وجود العمل الأدبي « ليس ذلك الوجود الموضوعي الذي ننسبه إلى الأشياء الموجودة في الطبيعة . إنه وجود « شبه موضوعي » أو « وجود مشترك » يظل مفتوحاً لكل قادم جديد » / ٦٩ .

فمن الأجدي ألا نعتد على هذه التجربة الانفعالية كأساس للكتابة النقدية .

فلانسون يأمل في ضبط الانفعال الشخصي عند إصدار الأحكام « الذوقية » ، أما فرأي فيرفض السير في هذا الاتجاه أساساً .

ويختتم الدكتور شكري هذا الفصل شارحاً مرتكزاته المنطقية في جعل النقد المعتمد على التذوق علماً ، حيث يقول : « نصف محاولتنا هذه بأنها « علمية » اعتماداً على المسلمات الآتية :

١ - أن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ، و متميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

٢ - يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعاً ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣ - أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف .

٤ - أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

وبناء على هذه المبادئ الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي تتوافر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » . ولا يتظر أن تتطابق في جميع الحالات ، ولكن يتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيمية - إذا توافرت لها هذه الشروط - اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد / ٧٠ .

وبعد أن انتهى الدكتور شكري من إثبات علمية منهجه ، ينتقل في الفصل التالي « دورة العمل الأدبي » إلى دراسة لتخلق التجربة الجمالية التي تمثل محور العملية النقدية عنده .

وهو يعتمد في هذا الفصل على « دورة بيتسون » التي تمثل فيها رحلة العمل الأدبي من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة ، يعيد فيها القارئ ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي / ٧١ .

وعندما يصبر القارئ إلى نهاية الدورة يكون في وسعه أن يكون صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التي بدأ بها الكاتب ( وإن كان من المحتم أن تختلف عنها بعض الاختلاف ) وأن يصدر عليها حكماً / ٧٢ .

ويأخذ المؤلف على هذا التخطيط أن فكرة التابع الزمني في هذه الحلقات محدودة جداً ، حتى إن بيتسون نفسه يصفه بأنه « تخطيط رأسى » . ولكن هذا التخطيط الرأسى يقترن بتخطيط آخر أفقي قوامه الكلمات التي تتابع في جمل . وهذا التخطيط الأفقي يعكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوثر بين البينتين « الرأسية والأفقية » هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة / ٧٣ .

إن فنية الأدب تتمثل في جمعه بين الحركة والثبوت ، والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعني « توتراً » ، ويترتب على ذلك أن تؤثر كلتاهما في الأخرى ، فلا تعود الفكرة التي انطلق منها الكاتب هي الفكرة التي تترامى من عمله حين يتم ، والدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التي يقوم بها الكاتب لأعماله / ٧٤ .

مع قوى العقل نفسه . وشعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم سابق للشعور بالمتعة الجمالية ، وكان المتعة الجمالية إنما تنشأ عنه/ ٨٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن هذا التصور يحل مشكلات مهمة وي طرح مشكلات مهمة . وأولى المشكلات التى يحلها هى إمكانية كون المتعة الجمالية التى هى إحساس ذاتى خالص - ذات قيمة هامة ، وذلك بأن ردها إلى استعداد عقل مشترك بين البشر جميعاً/ ٨٩ .

فقد فتح الباب لإمكانية جعل النقد علماً ، وأثبت للحكم الجمالى قيمة مستقلة عن القانون العلمى والقانون الأخلاقى . إلا أن أطراد القانون العلمى لا يثير شيئاً من الدهشة ، فى حين أن وراء القانون الفنى ، شعوراً بالدهشة الدائمة .

لهذا فلا بد أن ينطوى كل قانون فنى على نقبضة أن ما يبدو غير مفهوم هو فى الحقيقة صالح لأن يقتضيه الفهم ، وبما أن العالم لا تنقضى عجائبه ، فسنظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدينا فزها منه/ ٨٩ .

والفهم فى هذه الحالة ليس عملية عقلية محض ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالتطابق - ولو أنه تطابق مؤقت وحرَج - بين الإنسان والعالم/ ٩١ .

إن التجربة الجمالية ، فى جوهرها الصافي ، لحظة نادرة ، ولكننا نخوض إليها بحاراً من المعاناة ، وإذا ظفروا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر ، وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » فى حياة الإنسان فهذه هى القيمة المطلقة الوحيدة/ ٩١ .

لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان/ ٩٢ .

ويقول الدكتور شكرى إنه « لا جرم فى أن فهم التجربة الفنية على هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من حلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر بشيء من الدقة فى عمل كل قوة من القوى الثلاث « المنشئ » - النص - القارئ » ، التى تشترك فى صنع هذه التجربة/ ٩٢ .

ويبدأ الدكتور شكرى بالحديث عن المنشئ - فى الفصل الخامس - حيث يقول : لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى القارئ وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف . ولكنه - غالباً - لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذى بين يديه . إنما يشعر هذا النقص الكاتب نفسه . ولهذا فإنها لا تنتهى ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذى فرغ منه . إنها لا تنتهى إلا ريثما تبدأ من جديد ، فى عمل جديد أو محاولة مستأنفة لا تقتانس اللحظة الهاربة/ ٩٦ .

وتفسير هذه « اللحظة الجمالية » يتصف عند فرويد بصفتين رئيسيتين : أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده ، والثانية أنها وسيلة إلى متعة أكبر ، وهى إشباع الرغبات المكبوتة/ ١٠١ .

لهذا فضل الدكتور شكرى أن يعتمد على عبارة « بيتس » : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله »/ ١٠٢ ، بعد أن طورها مفسراً لإياها من وجهة نظره .

فهو يرى أن أسطورة الإنسان الخاصة هى « نواة شعورية » لا يتميز

ولهذا فأى نتيجة يتوصل إليها النقد « هى نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجى ، لكنها تكون صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنسانى ثابت . مثل هذا المقياس - رغم ثباته - لا بد أن يظهر فى أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نلخص هذا المقياس فى كلمة واحدة « الحرية » . هذه المسألة نفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة ، وعلم النقد خاصة/ ٩٩ .

وربما كانت هذه المسألة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة . فالشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التى يجدها منشئ الأدب وقارؤه . لهذا فإن علم الأدب - أو علم أصول النقد - يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذى اصطللنا على تسميته باللحظة الجمالية ، ووصف عوامله ونميسداته/ ٩٩ .

وينتقل المؤلف فى الفصل التالى إلى الحديث عن « اللحظة الجمالية » ، واختلاف الآراء حولها ، حيث يرى أن هناك فكرة سائدة - فكرة أرسطو - مفادها « أن التجربة الجمالية نوع من التجربة العقلية الناقصة ( وتقص العقلية بمعناها الأخص ، أى الفكر المنطقى ) ، لكنها تعرض هذا النقص بالذلة الخاصة التى تصحبها/ ٧٤ .

وثمة فكرة مقابلة ، تشجع لدى النقاد أنفسهم ، ويميل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، حيث يظنون أن فى الأدب ، أو فى الفنون عامة ، شيئاً خارقاً للعادة ، وبأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » أسعى من أى حقيقة يمكن أن يقدمها العالم/ ٧٥ . والواقع أن الحديث عن رؤية الشاعر « للحقائق » يمتزج عند أنصار الشعر المتحمسين ، بالحديث عن سلطانه على الأخلاق .

فالقيم الجمالية ترتبط بالقيم العملية دائماً « على نحو ما » فى المذاهب النقدية الحديثة على اختلافها إلا عند من يسمون أصحاب الفن للفن/ ٨١ .

وعند هذه النقطة لا بد أن نتوقع قدراً هائلاً من الضجيج لأننا نكون بذلك قد دخلنا فى دائرة المصالح .

لهذا يفضل الكاتب أن ينتقل إلى الحديث عن « مبعث اللذة الفنية » ، التى يرى أغلب النقاد العرب القدماء أن منشأها يرجع إلى « أن موافقة الشعر للنفس تحدث لها طرباً وأريجاً »/ ٨٥ .

ومن ثم تصبح وظيفة الشعر هى الإمتاع المحض . وبكسر ثمة ما يدعى إلى اتخافه وظيفة أخرى . فقد كان الإمتاع قيمة كافية فى مجتمع بغير تساولات . أما الشاعر المعاصر بعد أن احتدم الصراع من حوله لم يعد بمقدوره أن يتمتع ، بل أصبح مدفوعاً فى كثير من الأحيان إلى أن يفضض ويثير/ ٨٦ .

لهذا عند رصد خواص التجربة الجمالية التى تتميز عن لذات الخواص بصفتي الشمول والبقاء ، لا بد أن نضيف إليها خاصية ثالثة وهى أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة/ ٨٨ .

وهذا الجانب العقل للتجربة الجمالية هو ما أكدته « كانت » حين جعلها نوعاً من الحكم مبنياً على إدراك صفة شكلية فى الشيء تنسجم

النظريات . وإذا ذكرت « القيمة » فإنها لا تشير إلى أكثر من مفهوم « المعنى » أو « الدلالة » . وإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هو الذي يؤدي بكل واحدة من هذه النظريات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية/ ١٢٣ .

أما عن العناصر الفردية والجماعية في النص فيري الدكتور شكرى أنه لا يوجد نص أدبي بدون جمهور ، ولا نص أدبي في غير لغة واللغة والشكل اللغوي لا يصنعها منشئ فرد ، ولكنها « شفرتان » يتم من خلالها التخاطب بينه وبين جمهوره/ ١٢٤ .

لهذا لا بد أن نتعرف بأن « النص الأدبي » - إذن - لا يظهر في الوجود إلا من خلال مصالحة ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادئ فردية/ ١٢٥ .

« وما دام الجميع يسلمون بأن الإبداع والتراث نقيضان متلازمان ، فإن تصحيح النظرة إلى التراث شرط لازم للإبداع الفردي/ ١٣٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن في حياة الجماعات لحظات تاريخية مضبوطة يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كذلك التي يمكن أن يمر بها الأفراد في خبرتهم المباشرة/ ١٣٧ .

وهو يسمي هذه اللحظات بـ « اللحظات القمم » . و « التراث العربي الإسلامي زاخر بهذه القمم المتنوعة التي يمكن أن يعتمد عليها . فالنص العربي المعاصر يمكنه - بل يجب عليه - أن يجرب تجاربه الخاصة ، فلا يكون التجريب دائماً حكايته لتجريب الغرب/ ١٣٨ .

أما لغة النص ، « فالذي يعني أن النص الأدبي لم يعد مسطحاً ذا بعدين » عبارة وغرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، بل أصبح نصاً مجسماً ذا أبعاد ثلاثة : العبارة أو المعنى المباشر ، المعنى الثاني أو القصد الذي يشي به المعنى الأول ، - وهما يمثلان طول النص وعرضه - أما البعد الثالث فهو « العمق » الكامن وراءها الذي يمنح العمل وحدته وشخصيته/ ١٤٥ .

وهذه الوحدة ليست وحدة منطقية أرسطية ، أو عضوية رومانية ، ولكنها « وحدة تأليفية أشبه بالتأليف الموسيقي ، ولذلك يسميها ريتشاردز « موسيقى الأفكار/ ١٤٦ .

« لهذا لم يكن غريباً أن يتم النقد ببحث تعارض المعاني في العمل الأدبي ، وكيف يمكن للعمل أن يحقق الوحدة من خلال هذا التعارض . وربما لأول مرة يجد القارئ نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانطباع موحد/ ١٤٥ .

« ولا يفهم من هذا أن الالتباس أو تعدد المعنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقومها الأصل ، وبذلك يقتصر عمل الناقد أو المفسر على اكتشاف المعاني المختلفة للنص الواحد/ ١٤٧ .

« فقد نص ريتشاردز على أن الالتباس مرحلة في الفهم يجب أن يتجاوزها القارئ ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد في الفهم/ ١٤٧ .

وهو يرى - في النهاية - أهمية التمييز بين صفات ثلاث للنص

فيها الفكر والنزوع أو الوحي واللاوعي ، وأنها « هيئة معينة » ، أو كيفية خاصة للذهن في تلقى ما يقع على الحواس/ ١٠٣ .  
وهو يربطه إلى نقطتين هامتين :

أولاهما : أن مفهومه لـ « أسطورة الفنان » - التي لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن أسطورة كل إنسان - غير مفهوم « العقدة النفسية » المترسبة منذ الطفولة .

فعل الرغم من الاعتراف بأن معرفة الإحباطات التي يعانيها الطفل منذ بداية وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً على جانب من الأسطورة التي يكونها لنفسه من هذا الوجود ، فإن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أضواء أخرى على جوانب لا تقل أهمية عن ذلك الجانب/ ١٠٥ .

أما الثانية : فمفادها أن أسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل في « صورة » معينة ، لأن الصور المحسوسة تطرأ عليها تبدلات لا تحصى على مدى حياة الإنسان ، ولكنها في جوهرها « علاقة » ، لأن « العلاقة » برغم أنها غير ثابتة إلا أنها محصلة عاملين مشتركين : الذات والخارج .

ولا تخرج أسطورة كل إنسان عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تحصى ، إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشئ إلى متلق ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية/ ١٠٦ .

و « اللحظة الجمالية » لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصولي في التدرج نحو المعرفة الكاملة/ ١١٢ .

فالفكرة الرمز ، التي يتصور المبدع أن لها قيمة ، أو يمكن أن يكون لها قيمة هي مجرد نداء ، أما اللحظة الجمالية نفسها ، فهي هذا اللقاء المعجز الذي يظف الأنفاس ، فلعله لا يتم إلا بعد زمن طويل ، ولعله لا يتم أبداً/ ١١٤ .

ويلاحظ الدكتور شكرى تشابهاً بل تماثلاً بين وصفه للحظة الجمالية ، ووصف الباحثة النفسية « شارلوت لاكنودويل » لما سمته « لحظة التركيز الكلي » ، لكنه يرفض استخدام هذا المصطلح حيث يرى أنه « كان لابد لنا من أن نستعين بعلم النفس لتعرف أن « اللحظة الجمالية » ، وهي مناسبات عملية الإنشاء وعملية التذوق كليهما ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبي في كلام ينطق ويسمع بل يكاد يلمس ويشم/ ١١٧ .

« ولكننا نفضل أن نحافظ على المصطلح القديم « اللحظة الجمالية » لأننا نبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، ونعتمد هيكلاً نظرياً صموده الأساسي هو النص الأدبي/ ١١٧ .

ويرى الدكتور شكرى في الفصل السادس الخاص بالنص - أن النص يشكل محور اهتمام نقدي مهم على مر العصور ، وإن كانت المناهج الحديثة قد أولته قدراً أكبر من الأهمية . إلا أنه يرى أن « صفة النص الجوهرية » التي تشكل حقيقته وتعين وظيفته النوعية هي ما يجعله تلك النظريات على اختلافها ، وكأنها تتجنبه . ذلك بأن « القيمة » - أي المطلب الإنساني الأصل أو الغاية النهائية التي تتجه إليها الفطرة الإنسانية - لا مكان لها في المنظومة الفكرية لأي من هذه

الذاتية» ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة/ ١٥٨ .

ونخلص من هذا إلى أن كل قارئ يتجاوب مع العمل الأدبي من خلال تفاعل « أسطوريته الشخصية » مع « أسطورة المؤلف » التي يستحيل أن تصل إلى القارئ نقية تماماً . ولهذا يمكن أن تكون « كلمة ديمان » : « كل قراءة هي قراءة خاطئة » ، صحيحة إذا حملت على المجاز/ ١٥٩ .

أما « الجانب الإدراكي » من القراءة فيعتمد فيه المؤلف على بحث تجريبي آخر له « كتجن » ، وإن كان يعلق على ذلك قائلاً : ولعلنا نسط الأمور أكثر مما ينبغي عندما نتحدث عن « جانبين » في القراءة . فقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة إدراكية وجدانية . ولكن البحث التجريبي يحتم أفراد المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها/ ١٦٠ .

ويصل « كتجن » من خلال هذا البحث ، إلى عدة نتائج ، منها أن القراءة كنشاط إبداعي تشبه عمل المنشئ وتلتقي معه من حيث أنها لا تسير في خط مستقيم ، بل تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء والوثبات . وأن هناك مجموعة من العناصر المحورية المتحركة في طريقة فهم النص ومراحل هذا الفهم . وأن لكل قارئ ما يشبه « البرنامج » الخاص في فهم الشمر حيث يكرره من قصيدة إلى قصيدة ، وإن اختلفت ألوان القصائد ، ولم يكن البرنامج واحداً عند الجميع/ ١٦٥ .

ويقول الدكتور شكرى في نهاية الفصل والكتاب : « وسواء أكان القارئ/ الناقد ملتصقاً ببرنامج معين ، أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتي تفسيره للنص معبراً عن استعداداته الذهني والنفس لا مصوراً للنص فحسب ، وسيظل النص حياً ومتجسداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعاً مشروطاً مثل كل إبداع »/ ١٦٩ .

وللحق أقول إن الأجدر بكتاب مثل هذا أن يقرأ ولا يعرض ، وذلك نظراً لأسلوب كاتبه المتميز ، وضخامة كم قضاياها النقدية ، وكثرة تصويباته الدقيقة لبعض المفاهيم المختلطة ، حيث يصعب الإلمام بكل ذلك في مجال مثل هذا .

كما أنه يطرح منهجاً جديداً – يعتمد الذوق أساساً مرجعياً للنقد العلمي – يبعد الدكتور شكرى بأن يتمه في كتابين قادمين .

وحسب هذا الكتاب أنك إذا اختلفت مع نتائجه ، فلا بد أن تتفق مع الكثير من تحليلاته . وأنت لو لم تعتقد ما فيه ، فلا بد أن تعيد النظر فيها تعتقد .

الأدبي ( وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح ) وهي : الغموض ، وتعدد المعنى ، وتعدد المناظير/ ١٤٩ .

وإن كانت المسئولية تظل مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، في استمرار اتجاه ما أو يزوغ اتجاه جديد/ ١٥٠ .

وفي بداية الفصل السابع ( القارئ/ الناقد ) يشير الدكتور شكرى إلى تطور النقد ، وتغير وظيفة الناقد . حيث « نشهد في الوقت الحاضر ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السميوطيقون لا يرون حداً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو في صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة الكتابة التي هي « إعادة » لأثر سابق ، و« اختلاف » عنه في الوقت نفسه/ ١٥٤ .

كما أن النقد ذاته قد أصبح موضوعاً للنقد فيما يعرف بالمصطلح الجديد « نقد النقد » . والناقد الحديث أصبح « ينأى » بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية – مثل ( فرأي ) في تشريح النقد –/ ١٥٥ .

لكل هذه الأسباب تغير دور الناقد ووظيفته .

أما قارئ الأدب فيرى الدكتور شكرى في أطروحته النظرية عنه أنه « يقصد من وراء هذا النشاط نوعاً من الراحة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكي يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهداً لفهم ما يقرأ »/ ١٥٧ .

والإشباع الوجداني الذي يشعر به القارئ ناشئ ، بوجه ما ، عن الأسطورة/ ١٥٧ .

فالقارئ قلما يستطيع أن يبرز أسطوريته لثرى نفسها في مرآة الواقع ، لذلك فهو يتلفظ أسطورة الكاتب في صورتها المجسمة ، وينشئ منطقة مشتركة بينها وبينه ( تداخل الأفاق ) تستطيع أسطوريته من خلالها أن تنفخ بحرية/ ١٥٩ .

وفكرة « الأسطورة الشخصية » التي يدعمها المؤلف كمصطلح نقدي ، يشير إلى أنها قريبة من مصطلح « قوام الذاتية » الذي يعرفه « نورمان هولاند » في بحثه التجريبي بأنه « العنصر الثابت الذي يوجه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله »/ ١٥٨ .

« فالقارئ يستجيب للعمل الأدبي بتمثله لحركته النفسية الخاصة ، أي يبحث عن حلول ناجحة ، في حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، عن الأنا »/ ١٥٨ .

« فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا »/ ١٥٨ .

ولكن الدكتور شكرى يشير إلى الخلاف الناتج عن « ترجمة المصطلح » ونقله من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب ، إذ يقول : إن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبينناه في النقد لا تساوى « قوام

# رسائل جامعية

## مستويات البناء الروائي في «نجمة أغسطس»

الباحث : عبد الرحيم جبران  
عرض : حسين حمودة

تبذلت ، أو تحققت ، في كثير من المحاولات النقدية ، مشيراً إلى أن توجهه المبهج ، في دراسة رواية صنع الله إبراهيم ، يهبط على أسس من «المظهر السيميولوجي» كما يلوّده جرميس ، «لتحديد البنية المتحركة في توليد المعنى» ، مع مراعاة التنوع والاختلاف في التحليل السيميولوجي ، ومع استحضار الافتراضات التي يقدمها «تودوروف» ، فيما يتعلق بالعلاقة بين النص - بما هو مادة لها معناها الخاص - والنص - بما هو رمز يحمل على تأويل ما .

كما يحلله الباحث استخداماته لبعض المصطلحات ، ومنها مصطلح (البنية العميقة) ، للدلالة على مستويين من التحليل السيميولوجي : مستوى النحو الأساسي للنص ، ومستوى المظهر النصي الذي يشكل البعد السطحي للسرد ، ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائي ، بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية . ويشير ، أخيراً ، إلى أنه يدرس «المعنى» انطلاقاً من ربط النص بالخارج ، في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها على صعيد البنية الدلالية والخطاب الأدبي ، بوصفها عناصر أساسية في إدراك العلاقة بين النص وخارجه وتجليدها .

وكذلك يعرض الباحث ، في مقدمته ، لأسباب التي دفعت إلى اختيار «نجمة أغسطس» موضوعاً نموذجياً لرسالته ، ومنها عرق هذه الرواية لمواضع الكتابة السائدة ، وما تتجزئه هذه الرواية من حداثة على صعيد الكتابة والتصور الإبداعي ، فضلاً عما تتيحه هذه الرواية من إمكانيات للتحليل .

٣ - أساء في «مدخل الدراسة» ، فيقدم الباحث - أولاً - وصفاً لمفهوم السيميولوجيا بشكل عام ، ولجمال نشاطها وأهداف هذا النشاط ، ولعلاقتها باللسانيات ، كما يعرض - ثانياً - لمفهوم البناء في العمل الأدبي بوصفه نظاماً ، ويؤكد - ثالثاً - مفهوم «كلية» النص مبدأً أولياً للفهم ، ومفهوم «التلقي» بوصفه مجالاً لانتقاء إنجاز كل من الكاتب والقارئ ، وبوصفه عملية جدلية بين الطرفين ، تسير وفق قوانين محددة ، يجب العمل على استخلاصها ، وتقنيها ، وتحليلها من شبهة الحدس والاعتباط والتفسير الأحادي .

٤ - ١ «البنية العميقة» :

يبدأ الباحث الفصل الأول (البنية العميقة)

تطورات تخلص هذا النموذج من محدوديته وجهوده ، وتجعل إمكانية نجاح تطبيقه لا تقتصر على تناول الحكايات الشعبية فحسب ، بل تمتد إلى تناول كل النصوص الروائية والفصصية . وهي جهود يعتمد عليها الباحث في أطروحته هذه اعتماداً رئيساً - فإن هذا الباحث يسلح - أيضاً - بأدوات متنوعة أخرى في مجال تحليل النص القصصي والروائي ، بدءاً من اكتشافات الشكلانيين الروس ، وإسهامات تودوروف ، وجيرار جينيه ، ورولان بارت ، وصياغات ميخائيل باختين حول «الرواية متعددة الأصوات» ، حتى الاجتهادات التي قدمها دارسون كثيرون حول عملية «التلقي» ، وحول «التصور الاجتماعي للأدب» .

وإذا كان المنهج ، الذي تقوم عليه هذه الرسالة ، بهذه الكلية ، قد يبدو كأنه ينطلق من مركزات متباينة ، فإن هذه الرسالة ، في تحقّقها الفعلي ، قد حاولت - عبر ترتيب أجزائها ، وعبر التركيز على الزاوية الأساسية التي تدرسها في «نجمة أغسطس» - أن تخلق لنفسها ترابطاً وتجانساً الخاصين ، من خلال استهداف التصرف - بكل أداة ممكنة - لكل ما يسهم في صياغة البناء الروائي لهذه الرواية .

قسم الباحث رسالته إلى «تمهيد» ، و«مدخل» ، ثم ثلاثة فصول : «البنية العميقة» ، و«البنية السطحية» ، و«بنية المعنى» ، قبل أن يقدم ، في ختام دراسته ، مجموعة من «الاستخلاصات» النهائية .

٢ - في «مقدمة» الدراسة ، يقدم الباحث بعض الفروض الأولية ، المتعلقة بحدود مقارنته وتصوراتها النقدية ، ويشير إلى عدد من الاحترازمات حول بعض النتائج النقدية ، كما

١ - مازالت التناولات النقدية العربية - أو أكثريتها - تنأى عن تكريس حيزها كاملاً لدراسة نص أدبي واحد . وما زال الدارسون والنقاد العرب - أو أغلبهم - يوجهون مقاربتهم النقدية - المطولة والأكاديمية خصوصاً - للتعامل مع أكثر من نص أدبي ، لأكثر من كاتب ، أو مع أكثر من نص أدبي للكاتب نفسه .

ولكن هذه الدراسة التي تحمل عنوان «مستويات البناء الروائي في نجمة أغسطس» (التي قدمها الباحث المبرر جبران عبد الرحيم ، تحت إشراف الدكتور محمد برامة ، إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بالرباط ، في شكل رسالة للحصول على «دبلوم الدراسات العليا» ، مخوض - كما يوضح عنوانها - مغامرة التوجه إلى نص أدبي واحد فحسب ، لتقديم - في أربعمائة وخمسة وستين صفحة - تحليلاً لمستويات البناء الروائي في هذه الرواية من روايات صنع الله إبراهيم .

وهذه الرسالة - بهذا الاختيار - تفيد من مبدأ إمكانية الكشف عن مستويات وأبعاد أعمق في النص الذي اختارته ، والتعامل مع كل الجزئيات والتفاصيل المرتبطة بالزاوية التي حددتها للتعامل مع هذا النص ، كما تفيد من سزية الابتعاد عن التعميمات التي قد يملأها تناول نصوص متعددة في حيز دراسي أو نقدي محدد .

وفضلاً عما يتيحه هذا الاختيار من مساحة للحركة ، يفيد هذا الباحث - من ناحية أخرى - من أدوات علمية متعددة ، للتعامل مع النص الأدبي الذي اختاره . فبجانب استعانتها بالجهود والأدوات التي قدمها جرميس ، المتعلقة بمجال السيميولوجيا بوجه عام ، والمتصلة - خصوصاً - بتطبيقات نموذج «بروب» الوطافلي (وهي

بما هو مشروع ديني وتاريخي ، تطفئ عليه المسحة الفنية ) .

ويجمل الباحث علاقة المستويين : ( الماضي/ الحاضر ) ، و ( المنة/الامتعة ) في هذه المقاطع الأربعة ، ( الأول والثاني والرابع والخامس ) ، قبل أن ينتقل إلى المقطع الثالث ، الذي يتميز بكونه فضاء ذهنيا متشعبا ، يعمل بحرية في استدعاء العناصر الدلالية المتعددة . وفي هذا المقطع يلتقي الزمن في تحكّمه ، وتندمج الفواصل على مستوى الكتابة ، ولا يتحدد الذهاب والإياب ، من الدلالات المختلفة وإليها ، بما هو سابق أو لاحق ، بل يصبح فضاءا وإليها بين أوجه متعددة للحظة واحدة . وهذا المقطع بمثابة هدم لوحدة النظام بوصفه خطاها .

والترابط association هو الصفة الوحيدة التي تبرز الوجود المقلد لهذا الخطاب . وينظم هذا المقطع ، في استحضار متواليته الدلالية بوصفها عناصر منفصلة ومتراكبة ، على حسب علاقات كل من الطبيعة ( مفردات وعناصر الماء والشراب والهواء والنار ) والثقافة ( مفردات وعناصر الآلة والفن والجنس ) .

ويجمل الباحث علاقة هذا المقطع بالمقاطع الأربعة الأخرى ، ويخرج بملاحظة عامة تتمثل في قيام هذا المقطع بانفصال عناصر المقاطع الأخرى ، وهو - بذلك - يصبح بمثابة بوابة تتكرر عليها أشكال الرواية كلها .

#### ٤ - ٣ النموذج الوظيفي :

في هذا المستوى يتناول الباحث النحو السردى في ( نجمة أفسطس ) ، انطلاقا من تأكيد أن هذه الرواية تمتد رواية بحث ، فالذات/الأناتة تؤسس حضورها انطلاقا من استحضار غاية لوجودها السردى ، والرواية تكاد تكون بحثا عن حقيقة غائبة ، أو هي موجودة في حالة غياب ، ويؤدي البحث إلى تحديد معنى هذه المعرفة .

ويستحضر الباحث ، قبل تناوله للبرامج السردية بالرواية ، تلك الثنائية التي صاغها د بروب ، بصدده الفضاء ، وبلورها جريمنس - لها بعد - بشكل مرئي :

فضاء مألوف/ فضاء غريب

وبرصد ، فيما لهذه الثنائية ، علاقات الاتصال والانفصال بين الذات ( البطل ) والمكان ، وعلاقات الحرية ونقيضها ، ثم يكشف عن التحولات السردية بالرواية ، في علاقاتها بأفق المعرفة .

ويشير الباحث - في تحليله للبرامج السردية في ( نجمة أفسطس ) - إلى ثلاثة برامج سردية :  
O البرنامج السردى الأول : ( بانجاء العلاقة بين الأناتة/الرواية ، والسلطة ) .

#### ٤ - ٢ المقاطع الدلالية :

يكشف الباحث - ابتداء - عن توزع النص الروائي إلى مقاطع محددة تبعا للعلاقة الجوهرية بين الفعل والفضاء المؤطر له ، ويشير إلى أن ( نجمة أفسطس ) تخضع لضغوط بنيتين أساسيتين : الامتداد والمراوحة : فالامتداد لا يستدعي عناصر الفضاء إلا بشكل متقطع غير متواصل ؛ في حين أن المراوحة معاودة للفعل في أفق علاقته بالفضاء ، حيث الذهاب والإياب عملتان تؤسسان محتوى الفعل .

واعتمادا على العلاقة بين الفعل والفضاء ، يخلص الباحث إلى نتيجة بنائية تتجسد في توزع البنتين السابقتين إلى صفتين تحتين على النحو التالي :

امتداد (١)	امتداد (٢)
مراوحة (١)	مراوحة (٢)

وعلى أساس هذا التصنيف يكشف الباحث أن ( نجمة أفسطس ) تنقسم إلى خمسة مقاطع أساسية :

الامتداد الأول ، الذي يشكل المقطع السردى الأول ، محدّد بعلة عناصر دلالية : الوحدة ، الانغلاق ، التواصل ، الصناعي . وهذه العناصر تتبدى في صفحات الرواية ( من ص ٥ إلى ص ٨ ) ( اعتماد الباحث طبيعة دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٠ ) .

والامتداد الثاني ، الذي يشكل المقطع الروائي الرابع محكوم ، في تناظره الدلالي ، بعناصر مفارقة ، ومتناقضة ، مع عناصر الامتداد الأول : اللاموحدة ، الانفتاح ، التواصل ، الطبيعي . ويمتد هذا المقطع في الرواية من صفحة ١٥٤ إلى صفحة ١٨٧ .

والمراوحة الأولى ، تنطلق من مجموعة من العناصر الدلالية التي تبلور تناظرا دلاليا موحدا ، يخلق المقطع الروائي الثاني ، وتتحدد هذه العناصر في : المشاركة الإيجابية ( التواصل اليومي ، التواصل البيولوجي ... ) ، والبحث ( محاولة الحصول على المعرفة بصدده والسد والإحسان ) ، والمثقة ( الاشتباه الجنسي وعدم الإحساس بالمثل ) ، والتكنولوجيا ( كامن في مجموع الآليات الخاصة بالبناء وعملياته ) .

والمراوحة الثانية ، تتحدد وفق عناصر دلالية مفارقة ، تسهم في خلق تناظر دلالي يؤدي إلى تكوين المقطع الخامس . وتتوزع هذه العناصر على النحو التالي : المشاركة السلبية ( انقضاء الارتباط بين الذات وأقطاب التواصل ) ، البحث ( السعي من أجل الحصول على معرفة بصدده والمبعد ) ، السلاشمة ( غياب الاشتباه ) ، والفنى ( ويعبر عنه من خلال المبدأ

بتحديد نظري ، يشير فيه إلى ضرورة الإلمام بمستويين للنص الأدبي : البنية العميقة والبنية السطحية . وللتمييز بين هاتين البنتين يؤكد الباحث ضرورة تحضير جدال موازن ، يتعلق بضبط معادلات لفظة قادرة على إيضاح طبيعة كل بنية على حدة . ويشير إلى مبادأة الشكلانيين الروس ، الخاصة بتحديد مستويات الحكى ، التي ظلت مركز إيماء نظري لكثير من المشتغلين بنظرية السرد . وتتميز هذه المبادأة بين مستويين للحكى : الفن الحكائي Fable ، والفنى Sujet وهذا التمييز هو نفسه الذى حافظ عليه « تودوروف » في حديثه عن علاقة الزمن بالحكى . وقد ظل هذا التمييز الثنائي قائما عند « جيرار جينيه » ، وإن أصبح المبلى ، عنده ، موازها بين الخطاب والسرد ؛ إذ إنه يميز بين الحكاية fabula والحكى récit والسرد - action . كما أن « رولان بارت » قد اتكأ كذلك على التصنيف نفسه ، عندما فرق بين السرد - وهو يوازي الخطاب عند تودوروف - والوظائف والأفعال actions ، وما يوازيان الحكاية عند هذا الأخير .

وليس يتعلق بضبط البنية العميقة ، يشير الباحث إلى أنه ينطلق في هذا من وجهة نظر افراضية ، تجعل من الفرضية محور ارتكاز ، ومن النموذج القبلى مهيأ أساسيا ، يصبح النص ، بفضائه ، مادة للتجربة تؤكد صحة النموذج أو بطلانه . ويوضح الباحث ما يتوخاه من استعمال مصطلح « البنية العميقة » عن طريق تفسيره ، فالبنية العميقة هي بنية تركيبية ودلالية ، تتصف بفعاليتها الاقتصادية بالنسبة للحكى ، وتتمثل في الطلب المستمر لكل ما هو إنسانى واسترسالى ؛ وهو ما يعبر عنه « جريمنس » بفهم « الاختزال reduction ، الذى يتطلب إيجاد مقولات الضمير والإشارات الزمنية النسبية والظروف ، حتى يمكن الحديث عن « الفضاء عام للحكى » . وإذا كانت البنية العميقة مستقلة عن كل تعبير ، فإنها تظل خاضعة لتركيب معين ، يتجلى في التحولات التي تصيب السرد ، وتظل - في الوقت نفسه - خاضعة لبعد دلالي يتمسك في المقولات المورفولة لتسمية المصطلحات الأساسية لهذا التركيب .

ويشير الباحث ، أيضا ، إلى أنه يعتمد في توجيه جهده التطبيقي على ما أرساه جريمنس في مجال سيميولوجيا السرد ، من مجموعة « المراتى » الخاصة بإنتاج السرد : مرقى النحو الأساسى ، ومرقى النحو السطحي ( الملفوظ السردى ) ، ومرقى الوحدات السردية أو الإنجاز Performances ، ومرقى المتوالية الإنجازية أو التركيب التواصلى .

وبعد هذا التحديد النظرى ، يدرس الباحث « البنية العميقة » في « نجمة أفسطس » من خلال ثلاثة مستويات : المقاطع الروائية الدلالية والنموذج الوظيفى ، والنموذج العامل .



أدبي لا يقتسب قوته إلا في إطار الحوار الذي يقيم مع أصوله ، فإن « نجمة أخستس » - فيها يشير إليه الباحث - تنبئ على استحضار أصول متصدعة ، داخل نسجها العام : ( الرحلة ، المذكرات ، الرواية ، الريبورتاج ، الفيلم الوثائقي ) .

ومن ناحية أخرى ، إذا كان البحث عن أقصى معرفة ممكنة بحقيقة عالم السد يمثل « النجمة » المركزية للحكي برمه ، فإن الرحلة - تحت ضغط هذه العلاقة - تصبح الإطار الرئيس الموضوعي للسرد . وتعمد الأشكال الأخرى على الرحلة بوصفها أساليب تسهم في تكوين شكلها السردى .

وعرض الباحث للجملة السردية في « نجمة أخستس » ، فيحلل ثلاثة أخطاف هذه الجملة : المستوى الطريرى ، حيث يكتفى السرد بنقل العالم كما يبنى للسارد ، وحيث الاهتمام بالتفاصيل والخزفيات المتعلقة بالموضوعات ، و « المستوى الفخرى » ، حيث تنجبه الجملة إلى تركيز الانتباه حول اللغة بما هي بلاغ في ذاته ، وتستعده أحياناً الاهتمام بالطابع الانفعالي للمتكلم الذى يخطئ وراهها - والمستوى التعليل ، حيث لا يكتفى السارد بمجرد تقديم الحدث ، بل يحرص على إبراز العلل الكامنة وراءه ، عن طريق استخدام أدوات لغوية للتعبير عن ذلك .

ويحلل الباحث علاقة الجملة السردية بالزمن ، بما هي نتيجة طبيعة الحدث ، أو نتيجة إحساس السارد بالزمن ، ويقدم - من الرواية - استشهادات على هاتين الظاهرتين ، من خلال تحليل أدوات العطف وصيغ الأزمنة المستخدمة في تلك الاستشهادات . وهو يتناول كذلك المنظور السردى - أو علاقة رؤية الراوى برؤية الشخصيات - بأماطها الثلاث : « الرؤية من خلف » ، « الرؤية مع » ، « الرؤية من خارج » ، ويشير إلى وجود نمطين من الوعى ، متغايرين ، في « نجمة أخستس » ، وإن ظلا مرتبطين بمنظور واحد هو « الرؤية مع » ، وهو منظور داخل وليس خارجياً . وهو يقول إن علاقة هذا المنظور - « الرؤية مع » - بالزمن ، خاضعة لتنوعه ، حيث يمد الحاضر مستقبلاً لكل الملاحظات الأخرى .

### ٣ - ٣ الوصف :

ليس الوصف مجرد تصوير فحسب ، ولكنه عرض للعالم من خلال نماذج كتابية ، لا تحيل ولكن تقترح - كما يؤكد الباحث - شيئاً فريداً يمكن أن يكشف كل عناصر الموضوع الموصوف ، من أجل تخصيصه ووضع في سياق متفرد . وللوصف مستويات متعددة ، تبدأ للكتابة الحكائية المؤطرة له . كذلك فإن أهمية الوصف تختلف ، فالكتابة الكلاسيكية كانت

محاكية ، مثل « الممثل » والأدوار العائلية والتيماتية .

فلذا كان « العامل » - فيها يحدد جرماس - له طبيعة تركيبية أساساً ، فإن « الممثل » لا ينتج عن التركيب ، بل عن الدلالة . أما الأدوار roles ، فتنتظم إلى أدوار عائلية وتيماتية : الدور العامل يرتبط بالمجارى السردية بوصفها تسلسلاً منطقياً ، والدور التيماتى يتعلق بما يقدمه المتظهر الخطائى من تيمة « الكسوة موحدة » ، وقائمة بذاتها .

ويتناول الباحث العوامل في « نجمة أخستس » على مستوى الميراث والميراث إليه ، و « العامل المساعد » ( « الخلقى » : سميذ ، و « المزيف » : صبرى ونيل ) ، و « العامل المعاكس » ( « المباحث » : الحرارة ، المواصلات ) وآخر « العامل - الذات » .

### ١ - ١ البنية السطحية :

يعرض الباحث لمفهوم « البنية السطحية » كما تحدده سيمولوجيا السرد ، من حيث أنها بنية متعلقة بالجانب الألى ، لها مستويات ثلاثة : ١ - مستوى المثلين والسيرورات . ٢ - مستوى الوظائف . ٣ - مستوى المركبات السردية . ويشير الباحث إلى مطمح في تقديم بلورة خاصة لهذا المفهوم ، من خلال معانيته الشخصية ، وهى معانيته تقصر جهد البنية السطحية حول المتظهر فحسب ، بوصفه مستوى سطحياً .

### ٢ - ٢ التشكل السردى :

يتشكل السرد في « نجمة أخستس » ، في علاقته بالحدث - كما يكشف الباحث - من خلال التماهي منمزين ، يكتزان انطباعاً أولياً بالطبيعة السردية المؤسسة للنسق الروائى في انتظامه من حيث إنه عمل حكاى : الاتجاه الأول - يتناول تنظيم الأحداث ، في علاقته بالسرد ، والاتجاه الثانى - يتناول تداول المحكى مع نصوص أخرى ، خارج النص السردى .

ويتناول الباحث نصوص « ماكل انجلو » ، في الرواية ، هل أنها نوع من ( المتاسرد ) داخل النص الروائى ، ويكشف عن أن هذه النصوص توفر ثلاث قيم أساسية ، هى : جوهر الموضوع ، والتصدد ، والعمق . واللباس البنىوى ، بين صنع الله ابراهيم و « ماكل انجلو » ، لا يتعلق بطريقة النعت فحسب ، الى تنعكس على مستوى الكتابة ، بل يتعلق - كذلك - بالرموز الموقفة عند « ماكل انجلو » ، حيث يقيم السارد بدائل لها على مستوى السرد : ( المسيح ) - شهنش ، الكنية - النظام السياسى ، الصخر - السد ، النعت - الكلمة . . . ، وهكذا . وإذا كان كل نص

٥ البرنامج السردى الثانى : ( باتجاه المعرفة الذاتية ) .

٥ البرنامج السردى الثالث : ( أو ازدهاج الموضوع ) .

في البرنامج السردى الأول ، ( الموضوعى ) ، يحلل الباحث المعرفة المرتبطة بالسلطة ، على أساس أن هذه السلطة بمثابة « ذات » أخرى ، لها برنامجها السردى الآخر ، الذى يتجسد - داخل الرواية - في بناء السرد ، وإحاطة هذا البناء بوعى زائف ، من أجل ضمان استمرار هيمنتها . ويتبع الباحث علاقات : ( المواجهة ) بين الذات / الراوى والسلطة ، و ( الهيمنة ) التى تستحضرها المواجهة ، بوصفها ملفوظاً سردياً أولياً للمتوالية المنظمة السردية ، و ( الإسناد ) بوصفه وحدة متضمنة لبقية الوحدات الأخرى .

وإلى البرنامج السردى الثانى ، ( الذات ) ، يحلل الباحث المعرفة الذاتية « للرواية » ، فيقدم مجموعة من الملاحظات التى تفصح عن تراكيب هذه المعرفة الذاتية ، منها أن هذه المعرفة غير منفصلة عن المعرفة الموضوعية ، ومنها أنها تنطلق من مرحلتين سرديتين ، هما : قبل الوجود خارج السجى ، وبعد الوجود داخل السجى .

أما البرنامج الثالث ، ( الرهوى ) ، فله يكشفت الباحث عن أن « نجمة أخستس » تطرح إشكالاتاً حاداً تتعلق بالتركيب السردى ، فالبحث - من حيث هو هدف استراتيجى للحكى - لا يحرز المعرفة بشقيها ( باتجاه الذات ، أو باتجاه السد ) فحسب ، بل يحرز كذلك غاية أخرى لموضوع مواز ، ومباشر ، يتعلق بالجنس . وهنا يصبح له « التواصل » و « التبادل » ، و « المشاركة » بما هي ملفوظات سردية ، أهمية قصوى في مجال التركيب السردى .

ويحاول الباحث تعرف علاقات تراكيب هذه البرامج السردية الثلاث ، في سياق البنية العامة للمعرفة ، بوصفها محتوى للسرد في « نجمة أخستس » ، في جعلها ، فيصرف اهتمامه إلى مرحلتين متميزتين : الأولى تتخذها مضموناً متمثلاً في العلاقة القائمة بين المعرفة الموضوعية والذاتية ، والثانية - تنقضى طبيعة العلاقة الماثلة بين الرتبة الجنسية ، في الرواية ، والمعرفة بشقيها المختلفين .

### ٤ - ٤ النموذج العامل :

يدرس الباحث ، في هذا المستوى ، « العامل » بوصفه وحدة سردية تركيبية ، لا يمكن أن تنفصل عن الملفوظ السردى ، بادئا ببعض التحديدات النظرية التى أرساها كل من « هامون » Hamon و « جرماس » ومشرى الموضعة العامل في إطار العلاقات التى تربطه بمفاهيم

نرى فيه مجرد تزيين للخطاب ، في حين أن  
التصور الواقعي يجعله بمثابة مرآة ترفد الخطاب  
بمعنى مواز .

وبالمثل الباحث الوصف في « نجمة  
أخسطس » ، محدداً تركيبه في أربعة مبادئ  
رئيسية ، هي : اللاتحة ، والإطار ، وتقل ناقل  
الوصف ، والأبعاد المسافاتي .

فاللاتحة مبدأ منظم للوصف ، يجعل في جمع  
متغيرات وصفية متصلة ، متعلقة بموضوع  
معين ، تحت دليل موحد . ويلاحظ الباحث أن  
هذا الدليل ، في « نجمة أخسطس » ، هو  
« الصلة بما هي مكان » ، وأن الأسماء الموصوفة  
( المائدة ، المقاعد ، الحجرات .. إلخ ) ،  
كلها تتحد وتتجه ، تحت دليل وصفي موحد ،  
نحو هذا المكان .

والإطار هو المجال المؤطر لما هو موضوع  
وصفي ، إذ يتم الوصف من خلال وسيط معين  
يعطيه أبعاده ويحدد طبيعته . ويكشف الباحث  
عن أن « التناقل » تصد - بشكل عام ، وفي  
« نجمة أخسطس » - وسيلة نموذجية للإطار  
المؤطر في تحديد هوية النموذج الوصفي  
وترتيبه ، بوصفها « مرجعاً للمراتبة » - كما  
يسمونها هامون .

وفي إطار « تقل ناقل الوصف » ، يميز  
الباحث ، في الرواية ، بين نوعين من التناقل  
الوصفي : تقل عام ، ينظم الحركة الوصفية في  
الرواية كلها ، وتقل فرعي ، يرتبط بالتقل  
الداخل للشخصية بوصفها ناقلة للوصف .

أما « الأبعاد المسافاتي » فيقصد بها الباحث  
ذلك المبدأ التركيبي ، الذي يؤثر الأسماء  
الموصوفة ، عن طريق رصد مواقع وصفية تحدد  
الأبعاد المختلفة في الرواية ( إلى اليسار - إلى  
اليمن - عن قرب - عن بعد .. إلخ ) .

وفي هذه المرحلة نفسها من « البنية  
السطحية » ، يعرض الباحث لمشكلة حامل  
الوصف ، بوصفه مستوى من مستويات إدماج  
الوصف بما هو عنصر كتاب ضد التشكيل العام  
للسرد ، فيشير إلى توزع هذا الحامل ضمن  
أنواع محددة : ( الحامل - النظرة ) ،  
( الحامل - القول ) ، ( الحامل - الفعل ) .  
ويتبع في الرواية - على مستوى النوع الأول -  
أفعال الرؤية البصرية ، والتركيز وعدمه ،  
والإبطاء والسرعة ، والحركة والسكون ،  
والإمكان والنمذ ، في هذه الرؤية البصرية .  
ويعرض الباحث - على مستوى النوع الثاني -  
لأنواع القول الواصفة ، ولخصائصها وأدوارها  
في الرواية . وهو يتناول - على مستوى النوع  
الثالث - أفعال الحركة الواصفة ، والوصف  
والحكى ، والوصف الكتابي ، والوصف -  
المرجع .

## ٥ - ٤ الزمن :

نظراً لأهمية الزمن في خلق الانطباع بالاستغلال  
السردى داخل كل خطاب ، ولأوجه الاختلاف  
بين الزمن بمعناه الفلسفي والزمن الخاص  
بالحكى ، ولتوزع الأزمنة الداخلية في النص بين  
زمن الحكى وزمن المحكى عنه ، وللتقاطع بين  
زمن الحكاية وزمن الخطاب - نظراً لهذا كله ،  
يعرض الباحث هذه الجوانب بشكل عام ، قبل  
أن يتناول بالتفصيل الأزمنة الداخلية في « نجمة  
أخسطس » ، على أساس أن هذه الأزمنة « تمثل  
حجر الزاوية في هذه الرواية » .

وفي هذا الإطار يتناول الباحث كلاماً من  
« الزمن الدوري » ، الذي يقوم على التقسيم  
الكوني للديمومة إلى وحدات معينة ذات طبيعة  
لباسية ، كالساعة واليوم والشهر .. إلخ ،  
و« الزمن المتقاطع » بين زمن الحكاية وزمن  
السرد ، وأخيراً « الزمن والكتابة » من خلال  
علاقة الحكاية بالكتابة السردية .

وعلى مستوى « الزمن الدوري » يكشف  
الباحث عن أن « نجمة أخسطس » لا تخرج في  
بنائها عن الأسلوب الزمني الذي تعتمد عليه كتابة  
الذكرات ، وأن أحداث الرواية تتوزع خلال  
سبعة وعشرين يوماً ، وأن وحدة « اليوم » - من  
ثم - يمكن أن تعد بمثابة وحدة سردية أساسية .  
وهو يكشف كذلك عن أن هذا الزمن الدوري  
يتقاطع مع زمن آخر ، يمكن تسميته « بالزمن  
البيولوجي » ، وهو يمثل في لحظتين متميزتين :  
ما بعد الظهر ، والليل .

وعلى مستوى « الزمن المتقاطع » يحلل الباحث  
علاقات « الاسترجاع » الداخلي والخارجي ، و  
« الماضي القريب » ، و« الماضي البعيد » ،  
المتعلقة بـ « الأنا/الرواية » ، وعلاقة « ماضى  
الآخر » أو ماضى الشخصيات التي تدخل مع  
الرواية في علاقة ما ، كما يحلل علاقة  
« الاسترجاع التاريخي » المرتبطة بفضاءات  
تاريخية في الرواية .

وعلى مستوى « الزمن والكتابة » يقسم  
الباحث الرواية إلى ثلاثة أقسام نصية ، تبعاً  
للفواصل السردية فيها ، واعتماداً على اليوم بما  
هو وحدة زمنية تتكفل بتنظيم الأحداث . ومن  
خلال هذا التقسيم يدرس الباحث العلاقة بين  
مدى الاستناد النصي ، ومدى الزمن المحكى في  
الرواية .

## ٥ - ٥ المكان :

المكان في « نجمة أخسطس » له علاقة وثيقة  
بالرحلة : ومن هنا كانت سطوة فضاءات الطرق  
والأماكن التاريخية العامة في هذه الرواية .  
ويكشف الباحث عن ثلاثة أمماط للفضاء  
المكان ، في ارتباطه بالزمن ، داخل الرواية :

النمط الواقعي ، والنمط الداني ، والنمط  
التاريخي .

أما النمط الواقعي فيعد الأساس الذي يمنح  
الرواية طابعها الخاص ، ويرتبط بالخط الطولي  
للرحلة . ويتكون هذا النمط من الطرق التي  
تستخدم مجالا أساسيا للحصول على المعرفة ،  
ومن الأماكن الصامتة ( النواحي والفنادق  
والمكاتب ) ، والأماكن الموازية لها ( الدور  
والاستراحة ) . وتمثل هذه الأماكن - فيما تمثل -  
رمزا يقوم بذاته للإعلان عن كل مظهر خفي  
للحقيقة الاجتماعية .

ويتميز النمط الداني بحضور رموز شخصية  
تحده داخل الرواية ، فيرتبط « السجن » -  
مثلاً - في تواجده الروائي بـ « شهادي عطية » ،  
ويرتبط « البيت » و« بالعجوز » ، و« المدرسة »  
بـ « عبد السلام أفندي » ، وهكذا .

أما النمط التاريخي فيمثل « المعبد القديم »  
مكاناً مركزياً له . وهذا المعبد ، فيها يرى  
الباحث ، يشير بخصيصته إلى الجذور التاريخية  
للإنسان المصري ، في توزعه بين مؤسسات  
سلطوية متعددة .

ويلمح الباحث إلى أن المكان ، في « نجمة  
أخسطس » ، يخضع لمبدأ تركيبي عام ، يمثل في  
التقابل بين الأنماط السابقة ، كما يرى أن الفضاء  
المكان ، المقدم في الرواية ، لا يعمل على  
استحداث تغيير في مجرى الحدث . ومع هذا  
فالمكان ، من ناحية أخرى ، يخضع للطابع  
الرحلي الذي يحكم سرد الرواية برمته .

## ٥ - ٦ التعدد اللغوي :

وفي المرحلة الأخيرة من دراسة « البنية  
السطحية » ، يقدم الباحث رسداً لمظاهر التعدد  
اللغوي في « نجمة أخسطس » ، مؤسداً رسده على  
فرض « ميخائيل باخтин » الخاص بالنظر إلى  
الرواية بوصفها مساحة لالتقاء التعدد الأسلوب  
واللغوي والصوتي ، وبوصفها - من ثم -  
مساحة للتنوع الاجتماعي لللغات ، ولتنوع  
الأسن والأصوات الفردية .

ويكشف الباحث ، من هذه الناحية ، عن  
وجود ثلاثة مستويات لغوية في الرواية :

١ - كلام السارد في تعدد موضوعاته .

٢ - كلام الشخصيات .

٣ - كلام الآخر ، المقدم في شكل استشهاد .

وعلى المستوى الأول ، يميز الباحث بين لغة  
السارد الموضعية ، ولغته المتعلقة بالذاكرة ،  
ويشير إلى أن هناك نوعاً من « التهجين » ينصف  
به البعد « اللغوي » - الذاكري - في الرواية .  
حيث تواجه تعدداً لغوياً يتمثل في حضور معاجم  
لغوية مختلفة .

وعلى المستوى الثاني ، يقدم الباحث مجموعة

الارتباطات بين المتكلم والمستمع ، فمعرض للاستعمالات البلاغية المتناثرة في نص الرواية ، التي تؤدي إلى نوع من التحصيل الاستعماري ، يقوم به المتلقي ، مستفيدا في هذا بما أرساه ديكرود ، Decret من تصنيف المعاني في ثلاثة أصناف : المفترض - والمؤكد - والمخبر . ويعترف الباحث - في تحليله لبعض عناصر المعاني المخمرة في « نجمة أغسطس » - عند جزئيات : المثال ، والآلة والعمل ، وفعاليات الجسد ، والموت ، وردود الفعل البيولوجية ، والجنس ، من خلال المعاني المخمرة التي يستجيبها القارئ من النص ، ويرى من خلالها الأبعاد المتوقعة لهذه الجزئيات .

#### ٦ - ٧ المعنى الأيديولوجي :

وفي هذا المستوى يؤكد الباحث صمودات تحديد مصطلح « الأيديولوجيا الأدبية » ، أو « الأيديولوجيا النصية » ، ويميز بين « المعنى الأيديولوجي النصي » - الذي يخضع لاستخدام خاص - و « الأيديولوجيا المعنى الأدبي » - بوصفها تصورا نظريا لشيء ، موجهها من الخارج للمعنى الأيديولوجي ، ومتحكما فيه .

والمعنى الأيديولوجي ، في « نجمة أغسطس » ، كما يلاحظ الباحث ، يقدم في شكل تفلّات ذهنية وتصورات اجتماعية ، من خلال ملفوظات الشخصيات المتعددة والمتباينة . ويحلل الباحث هذه التفلّات ، ويرى أن الخصائص المميزة للمعنى الأيديولوجي - في تركيبة النص - وفي علاقته بالسارد - مرتبطة بالأيديولوجيا الكاتب المتحركة في إنتاج الرواية في عملها ، وفي زمن خاص ، ووفق خصوصية أدبية خاصة . والبنية الروائية المعتمد في « نجمة أغسطس » ، في جذته وممارسته الشكلية ، بعد دالا على الخلفية الناتجة عن التحولات التي عرفت المجتمع المصري ، والعربي ، في مرحلة الستينيات .

#### ٨ - « استخلاصات »

يقدم الباحث - في غمام رسالته - مجموعة من الاستخلاصات ، يهدف من إيرادها - فيها يقول - إلى إعادة تأطير الدراسة كلها في رحاب سؤال جوهرى ، له أهميته في استجلاء الإضافات التي يقدمها نص صنع الله إبراهيم للمعنى الروائي العربي : إلى أي حد استطاع صنع الله إبراهيم ، في « نجمة أغسطس » ، أن يصدر عن تصور نظري ما للرواية بوصفها جنسا أدبيا ؟

وفي محاولة الباحث الإجابة عن هذا التساؤل نراه يؤكد أن « نجمة أغسطس » رواية تبدأ اهتماما فريدا ببلورة الجدل الذي يجب أن يقوم بين أي عمل روائي ونظرية الرواية ، فيشير إلى وجود نوع من الاختلاف بين « الكتابة السائدة ،

المعرفة ، ليتناول « المعرفة الأولية » المباشرة ، و « الميتا - معرفة » بوصفها وظيفة نصية داخلية ، تعمل كإقترح دلال يشير إلى مرجع خارجي ، من خلال دليل - أو مومي - مناسب . وهنا يصبح « الاستنتاج » وسيلة لتقويم العالم ، عن طريق نفي كل تغيب له .

#### ٦ - ٤ وضعية الإنتاج :

يتناول الباحث ، هنا ، علاقة « نجمة أغسطس » بالمؤسسة الأدبية التي كانت تحكم الإنتاج الأدبي العربي في زمن صدورها ، وعلاقتها برواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك السراينة » ، ويشير إلى خطوط « نجمة أغسطس » - بدرجة أكبر من الرواية الأولى - للمؤسسة الأدبية ، من ناحية علاقتها بإحدى مكوناتها الخارجية : السلطة ، حيث يصل الكاتب - فيما يؤكد الباحث - إلى درجة أكبر من الرقابة الداخلية على الكتابة ، وإلى إدراك معرفة بصدور الذات ، تتجلى - هذه المعرفة - في الإقرار بالمعجز على مستوى الفعل السياسي ، وفي إدراك أن المجال الوحيد لممارسة فعلها يتحيز في مجال الكتابة ، فيتحول شكل الذات السياسي إلى شكل ثقافي ، إلى كتابة رواية .

#### ٦ - ٥ وضعية الاستهلاك :

وليسنا ننسى بالتلّقى ، تتضمن « نجمة أغسطس » - من ناحية - اقتراحات دلالية محض ، تخالف نوعاً من التماثل الممكن مع القارئ . « فالسرد » ، وهو « نجمة » مركزية للرواية ، يصبح في علاقته بالأسلوب « التخطي » - من التغطية الصحفية - اقتراحا دلاليا أوليا ، يوجه انتباه القارئ ( وهنا يلهم الباحث مقارنة بين السرد في الرواية ، و « تغطيته » في كتاب « إنسان السد العالي » ، الذي شارك صنع الله إبراهيم في كتابته مع كمال القلش وروؤف سمح .

وتتضمن الرواية - من ناحية أخرى - اقتراحات دلالية أخرى ، تتعلق بمفهوم الكتابة نفسه ، إذ يتأسس الشكل السردى ، في « نجمة أغسطس » ، على مبدأ الحدائنة . فالسارد يطرح - عمليا - أسئلة نقدية حول ممارسات رواية سابقة ، ومن ثم يستحضر القارئ مجموعة من المقارنات مع تلك الممارسات السابقة . ويشير الباحث إلى أن معنى « الحياء » بعد من أهم المعاني التي تلتحق نص « نجمة أغسطس » من خلال عملية التلّقى .

#### ٦ - ٦ السياق البلاغي :

وإلى جانب رصد ما يستدعيه نص الرواية ، بفعل المواقفات الثقافية ، يتطرق الباحث أيضا إلى مناقشة ما يمكن أن يضاف إلى هذا النص من معنى ، بفعل قوانين التواصل التي تحكم

استخدامات على التمدد انفعوى في الخطاب الخاص بشخصيات الرواية ، ويكشف عما يتضمنه هذا التمدد من غنى وتنوع ، حيث تظهر هناك لغات السلطة والمهندسين والأطباء والسائقين والعمال والأجانب والصحفيين والأطباء . وبذلك تختلف اللغة - في الرواية - اختلافا يبنياً ، في شكلها العلمي ، والمعرفي ، وشكلها المحلي ، والفصح ، والساحر ، واليومي .

وعلى المستوى الثالث ، يلاحظ الباحث أخيراً وجود لغة أخرى مختلفة عن لغة كل من السارد والكاتب ، هي لغة الآخر ، المقذمة مباشرة دون وسيط ، وهي لغة تصمد المرافقة بين اللغة الأدبية وغيرها . ويذهب الباحث إلى أن لغة مثل لغة « الفروخون رمسيس » ، بالرواية ، تعكس تصوراً للعالم في صراعاته ، وتفضح عن ظهور السلطة بوصفها فاعلا أعلى ، يمتص الصراع لصالحه من حيث قبله لتبرجة اجتماعية .

#### ٦ - ١ « بنية المعنى »

في هذا الفصل الأخير ، يدرس الباحث « المعنى » في « نجمة أغسطس » من عدة زوايا . فيتناول ( القصيدة والعنوان والتماثلات ) ، و ( تكون قصيدة المعرفة ) ، و ( وضعية الإنتاج ) ، و ( وضعية الاستهلاك ) ، و ( السياق البلاغي ) ، وأخيراً ( المعنى الأيديولوجي ) .

#### ٦ - ٢ القصيدة والعنوان والتماثلات :

بعد أن يعرض الباحث للمزايا والإشكاليات المتعلقة بمحاولة استكشاف آليات المعنى ، وحدود اشتغاله في النص الأدبي بشكل عام ، يتناول « القصيدة » ، القبلية والمهيمنة ، وعلاقتها بالمعرفة في « نجمة أغسطس » ، فيحلل القصيدة في علاقتها بـ ( الأنا - الكاتب ) ، ويشير إلى وجود تماثلات بين الكاتب والقارئ ، تتمثل على تحديد لمالية المعنى المشترك ، والإضائي ، الذي يسهم القارئ في خلقه وتكوينه . وأول شكل للتماثل في « نجمة أغسطس » يرتبط بالعنوان نفسه ، « فالنجمة » تعبر عن علاقة بالفعل « نجم » ( الذي يعنى ، في أبسط معانيه المرادفات : حصل - نتج - حدث ) ، و « أغسطس » يشير إلى ما بعد قيام « الثورة » في مصر في شهر « يوليو » . وبذلك يصبح العنوان - كما يستنتج الباحث - تعبيراً عما حدث في مرحلة عهد الناصر ، بوصفه رمزاً « لثورة » ١٩٥٢ .

#### ٦ - ٣ تكون قصيدة المعرفة :

ويحلل الباحث تكون المعرفة بوصفها قصيدة نصية ، تخضع لتواصل نصي داخلي ، يتم بين السارد ، بوصفه غير حائز على هذه المعرفة ، وشخصيات في الرواية يفترض أنها تملك هذه

وعلى مستوى وضعية « نجمة أغسطس » في سياق نظرية الرواية ، يشير الباحث إلى أن رواية صنع الله إبراهيم هذه على مستوى الشكل ، تقيم جدالاً مع « الرواية الجديدة » كما عرفت في فرنسا ، وإن ظلت الخلفية العامة الموجهة للكتابة مختلفة . كذلك فإن هذا الجدل لا يتسم بالطابع الألي الذي يعتمد على استيراد التقنيات .

وه « نجمة أغسطس » - كما يقول الباحث ، أخيراً ، معتمداً على ما أرساه « ميخائيل باختين » حول « الرواية متعددة الأصوات » - رواية تحفل بعناصر إبداعية متنوعة ، وتقوم على نوع من التكسير المستمر للكتابة ، وأيضاً على تعدد المستويات اللغوية ، إلى جانب الطابع « الديالوجي » ، الذي تحفل به هذه الرواية بشكل واضح .

كل موضوعية ممكنة . كما يفتح الرواية على الفنون والمعارف الأخرى . وأخيراً ، فمن هذه العناصر التجديدية ما يتحقق على مستوى البعد « التفطيات » ، « الصحف » ، الذي يفضي على « الكاتب » مسحة « الشاهد » ، ويغرق الاحتياض المهيم على الإبداع الروائي .

ويؤكد الباحث ، في استخلاصاته ، أن « الاهتمام المفرط بالواقع » في « نجمة أغسطس » ، لا يتماثل مع الواقعية كما مورست لدى روائيين آخرين ، وأن التعدد ، الذي تقوم عليه كتابة هذه الرواية ، يجعل الإيحاء بالواقع ، فيها ، معرضاً لعملية « تكسير » حاد . ويتمثل هذا التكسير في الاحتراب بين « العام » - بوصفه مشتركاً وقابلاً للتصرف عليه - و« الخاص » - بوصفه تجسيداً لزجاج « الأنا - الراوي » .

وهذه الرواية . ويقول إن صنع الله إبراهيم يصنع كلمته ، مع كلمات شخصياته . على قدم المساواة . وأن « نجمة أغسطس » رواية تسمى إلى إعادة تشكيل الحقيقة على نحو « ديالوجي » تماماً .

ويجمل الباحث مجموعة من « عناصر التجديد » التي رأى أن « نجمة أغسطس » تزخر بها . ومن هذه العناصر ما يتحقق على مستوى جوهر الحكى ، مثل : تحطيم وحدة الانطباع ، ومجاوزة الحكاية ، والبعد اللا شخصي ؛ ومنها ما يتحقق على مستوى الكتابة ، مثل : البعد « الجغرافي » ، الخاص بتقسيم النص إلى أقسام وفصول ؛ والبعد « الوثائقي » و« اللصقي » ، الذي يزيد من تعدد المستويات النصية ، ويتحقق



# رسائل جامعية

بالوجود والكون والمجتمع من حوله .

ينقسم هذا البحث إلى قسمين يختص القسم الأول من بدراسة « البنية الإيقاعية » ، ويختص القسم الثاني بالبنية الدلالية واللفظية ، حيث يعالج القسم الأول كل ما يتعلق بموسيقى شعر أبي تمام ، ويتضمن ثلاثة فصول تعالج بنية الأوزان وبنية القوافي وموسيقى الحشو .

يعالج الفصل الأول « بنية الأوزان » البحور المستخدمة في ديوان أبي تمام معتمداً على المبحث الإحصائي كمؤشر كمي على تواتر بعض الظواهر الإيقاعية بالقياس إلى بندرة غيرها من الظواهر . والهدف من ذلك الإمساك بخاصية الإيقاع وتبصيفه كمياً دون الاعتداد ببعض المقولات العروضية الشائعة غير المدعومة بالإحصاء الكمي . وقد تناول الفصل البحور المستخدمة بالاعتماد على كم المقاطع من خلال تقسيمها إلى ست مجموعات ، ثم التعرف على نسب تواتر البحور . وثبتت الدراسة الإحصائية أن هناك أربعة من البحور تشكل ٧٥ ٪ من البحور المستعملة في السديوان ، وهي الكامل والطويل والبسيط والخفيف ، وأن الكامل وحده ، يشكل ما يزيد قليلاً عن ربع البحور المستعملة في الديوان . وقد احتل الصدارة يليه الطويل والبسيط ( ١٧ ، ٧٨ ٪ ) ثم الخفيف ( ١٣ ، ٧٣ ) ، وقد ثبت من خلال إحصاء عدد الأبيات المستخدمة في كل بحر ( فضلاً عن عدد القصائد والمقطوعات ) أصالة تقدم الكامل على الطويل ، كما ثبت أن الشاعر في عدد الأبيات يفوق كثيراً نسبة استخدام هذه القصائد .

ويناقش الفصل الأول أيضاً ، فضلاً عما سبق ، أنواع المقاطع في البحور المستخدمة على حسب التواتر ، الذي يؤكد ازدياد حظ البحر من الاستخدام بازدياد عدد المقاطع في كل بحر وقياس الفارق بين نسب كم الأبيات في البحور كثيرة المقاطع ونسب كم الأبيات في البحور قليلة المقاطع ، تلحظ الباحثة أن الفارق بينها كبير جداً . وقد انقسمت البحور المستخدمة في الديوان إلى قسمين : القسم الأول يتميز بتفوق عدد المقاطع القصيرة على الطويلة ، ويضم الكامل والوافر ، والقسم الثاني يتميز بتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة ، ويضم الطويل والبسيط والخفيف . وقد أثبت البحث أن ما يزيد على ٤٠ ٪ من عدد أبيات الديوان نظمت على وزن الكامل والوافر لخاصية مطردة فيها ، وهي تغليب المقاطع القصيرة على الطويلة تارة ، أو التساوي بينهما تارة أخرى ، أو تغليب أحدهما على الأخرى . ويعاود البحث تقسيم البحور المستخدمة إلى قسمين ، القسم الأول يختص بالأوزان المفردة ، والثاني بالأوزان

## بنية القصيدة عند أبي تمام عرض : يسرية يحيى المصرى

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة يسرية يحيى عبد الحميد المصرى إلى قسم اللغة العربية وأدائها بكلية الآداب جامعة عين شمس وموضوعها : « بنية القصيدة عند أبي تمام » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

تصبح الضرورة ملحة لدراسة شعر أبي تمام ، دراسة بنوية من منظور جدلي يعاين جدلية فكر أبي تمام وأثر ذلك التفكير الجدلي في عالمه الشعري . وحل ضوء التحليل البنائي لشعر أبي تمام وفي خلال ذلك الفكر الجدلي المتشابه يمكن للباحث أن يفسر خصيصة من أهم خصائص شعر أبي تمام وهي الغموض وتعدد الاحتمالات الكامنة في المعنى الواحد ، تلك الخصيصة التي خرجت بالمعنى عن وحدانية البعد قصدت بذلك حس الأسدى النقدي .

وفكر أبي تمام فكر جدلي شمول . وقد تجلت هذه الشمولية في بناء القصيدة من خلال استخدامه الخاص المفرط للاستعارة والطباق والجناس والمذهب الكلامي . ويهدف التحليل البنائي لشعر أبي تمام إلى البحث عن العلاقة بين هذه الظواهر الشائعة في شعره ، وهذه الظواهر تعد نتاجاً لرؤية جدلية تعاين الأشياء كما تعاين الوجود من خلال الثنائية . فالاستعارة تكشف ثنائي لعلاقات التشابه والتضاد بين أشياء لا علاقة ظاهرية بينها ، والطباق تكشف ثنائي للتشابه عبر التضاد والتضاد عبر التشابه ، والجناس يكشف ثنائي يبحث في الاختلاف من خلال التشابه والمذهب الكلامي يبحث في التشابه عبر الاختلاف .

هذه العناصر التي تعد خصيصة جوهرية في العالم الشعري لأن تمام في حاجة إلى التحليل البنوي الخريص على الفوص في العلاقات الجدلية بين الأشياء . ويمكن للدارس من خلال هذا الفكر الجدلي الذي يعد علامة بارزة في شعر أبي تمام تكشف رؤيا الشاعر للعالم ومعانيته للوجود ، والوصول إلى النظام الذي يحكم القصيدة في شعره ، والنظام الذي يسرى في عقله ، وبذلك يصل الدارس إلى فهم علاقة الشاعر الجدلية

يتناول هذا البحث شعر أبي تمام من منظور بنائي ، ويطلع إلى الكشف عن بنية كلية تنظم شعر أبي تمام ، إذ إن أي شيء لا بد أن يكون له بالضرورة بنية خاصة تحكمه وتفسره ، ولا بد أن يكون له تنظيمه الباطن الذي يجعل له شكلاً خاصاً يميزه عن غيره من الأشياء .

والهدف من التحليل البنائي هو الوقوف على روح العمل الأدبي ، وتعرف مختلف مستويات التحليل الأدبي ودورها في خلق البنية الماسة للنص ، ومن هنا كان التركيز في هذه الدراسة على دراسة الإيقاع والصيغ والتراكيب ومدى تواصلها جميعها مع المستوى الدلالي للنص الأدبي ، فالتحليل البنائي هو فك للقصيدة ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، أو هو الفوص في البنية التحتية العميقة للقصيدة بغية اكتشاف النظام الذي يشكلها ويربط مختلف مستويات التحليل الأدبي .

إن البنائية طريقة في الرؤية ، ومبني في معاينة الوجود ، إنها - كما يقول كمال أبو ديب - لا تغير الشعر ، ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والفصوص على المكونات الفعلية للشيء وللحلاقات التي تنشأ من هذه المكونات ، تغير الفكر المعاصر للغة والمجتمع والشعر ، وتحوله إلى فكر متساقل قلق متوثب مكنته متقص ، فكر جدلي شمولي في رهاقة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع .

التحليل الأدبي بهذه الطريقة يعد طريقاً وخلقاً عند تطبيقه على شعر أبي تمام ، فمع استحكام عمود الشعر العربي في الفكر النقدي والبلاغي القديم ، ومع التسليم بالأغراض الشعرية وأن البيت هو وحدة القصيدة ، فضلاً عن ثبات مفهوم المعاني على ما كانت عليه في التراث النقدي القديم ،

المركبة . ويثبت البحث تفوق نسب استخدام الأوزان المركبة (٦٠,٩٪) على الأوزان المفردة (٤١,٦٪) ، وشيوع الزحافات والملل في لكامل والوافر بالقياس إلى البسيط والطويل ، فكان طبيعة الإيقاع في ديوان الشاعر يغلب عليها التنوع أو إيجاد التقابل التام بين تقاضيل البيت لإحداث النغم المطلوب . إن ازدواج التقاضيل يؤكد بالضرورة صفة التنوع في النغم الذي يؤدي إلى إقامة التناسب والضرورة بين الحركات والسواكن ، كما يذهب حازم القرطاجي .

ويعاود الفصل الأول النظر للبحر المستعملة على ضوء الوزن المجموع والمفروق ، ونسب ورود بحور كل منها ، ودور كل واحد داخل البحر من خلال الإيقاع المساعد للوزن المجموع والمهابط للوزن المفروق . وقد أثبتت الدراسة الإحصائية انخفاض نسبة استخدام المخرج والمتقارب مع أنها من البحور المبدوءة بجواهر الإيقاع الثنائي التكوين ، وارتفاع نسبة استخدام البحور المحتوية على الوزن المفروق وتشمل ربع قصائد الديوان ، على حين أن الأبحر التي تحتوي على الوزن المفروق والتي نظم فيها شعراء ما قبل الإسلام قد بلغت ٥ ٪ من شعرهم .

والإيقاع عند الشاعر يقوم على تكرار نواة نغمية ومجموعة من الوحدات المحايدة الأقل ، كما أن ازدياد نسبة البحور المحتوية على وزن مفروق تظهر ولح الشاعر بإقامة الإيقاع من طريق التناظر لا الانتظام الشكلي في الإيقاع بتكرار نغم واحد . ترتيب يحتوي على النواة الإيقاعية . وينتم الفصل الأول بأحدث من السكتة الشعرية والوقفية المحتوية ، وتوازي الشطرين لتحقيق أعلى درجات التعاقب التركيبي في ديوان أبي تمام ، واستقطب ما عداها من ظواهر إيقاعية قد تتضاءل معها كالتدوير والتضمين ، فالإيقاع الأساسي الذي يطغى على الديوان على درجة عالية من الكثافة .

وقد ناقش الفصل الثاني بنية القوافي ، ودلت الدراسة الإحصائية على أن مخرج الشفنين يمثل المرتبة الأولى كروى في نسبة تواتر أصواته ، يليه المنخرج الغاري ، ثم الأسناني ، فالسطبي ، فاللهوي ، وأخيراً حيز الحلق ، مما يرجح أن الصوت بقدر ما يكون خرجاً أقرب إلى الشفنين يكبر حظه من الاستعمال . كذلك أثبت البحث من خلال تواتر القوافي أن أكثر الأصوات شيوعاً في ديوان الشاعر هي الأصوات الأنفية والجهانية والتكرارية ويلها في الشيوع الأصوات الانفجارية المجهورة ، ثم الرخوة المجهورة ، ثم المجهورة المزدوجة .

ويناظر الفصل الثاني القافية من خلال التناظر بين الأصوات من جهة مخارجها وبحسب صفاتها ، فينتقب القوافي من خلال ثنائية الجهر والهمس والشد والرخاوة ، وهي ثنائية متوازنة مع ثنائية البحور المفردة والمركبة وثنائية الأبحر الصافية

والمترجة وثنائية الودت المفروق والمجموع . وقد ناقش الفصل دور القافية النوعية Categorielle من خلال اختيار الشاعر لمجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة ، فتتبع بالضرورة إلى القطاع الدلالي نفسه الذي يربط بين كلمات القوافي في القصيدة الواحدة . والتقابل النحوي الدلالي هو السمة الأساسية للقوافي في ديوان أبي تمام ، فكثيراً ما يتوافر هذا التقابل في القصيدة الواحدة من خلال التقابل القائم بين الأفعال والأسماء ، أو بين الأسماء والصفات أو بين صيغ المفرد والجمع ، أو بين صيغ الجمع المختلفة ، وقد يكون التقابل داخل النوع الواحد كأن تكون قوافي القصيدة فعلية ، ويكون التقابل بين أزمان الفعل أو بين التذكير والتأنث .

والملاحظ على القصائد التي قابلتها المتدارك غلبة اسم الفاعل فيها ، أو صيغة متتهى الجموع أو الجمع بشكل عام . ويمكن في بعض القصائد التقابل الحاد في قابلية المتدارك بين اسم الفاعل للمفرد وصيغ الجمع بشكل عام .

ويقسم الفصل كلمات القوافي إلى مجموعات بحسب بنائها المورفولوجية ذات صيغ صرفية أو نحوية واحدة مما يؤكد الانتباه إلى مجال وظهي نحوي واحد . ولا شك أن هذا التقسيم يمنح كلمات القوافي دلالة أقوى من خلال التقابل بين ما هو صوت وما هو دلالي . وقد أثبت الفصل أن القافية عند أبي تمام تتميز بأنها متوسطة الكثافة ، وأن القافية ذات الودف تتمتع بنسبة تردد عالية . وفيما يختص بالفصل الثالث « موسيقى الخمر » ، فقد ناقش فكرة ازدواج الظواهر الصوتية دلالية وتلاحمها في الديوان خاصة الجناس ، كما ناقش نوعين من القوافي الداخلية في شعر أبي تمام وهما القافية الداخلية بدون تقطيع عروضي متوازن ، والقافية الداخلية بتقطيع عروضي متوازن . وركز الفصل على علاقة القافية بسائر كلمات البيت من خلال التلاحم الدلالي القائم على التماثل الصوتي في القوافي الوسطى والداخلية والتسجيع والترصيع والتشظير والتسميط ، كما ركز على التلاحم الدلالي من خلال قاعدة اتلاف القافية مع ما يبدل عليه سائر البيت في التوسيع والإيصال والتكوين . ويؤكد الفصل الثالث وجود بعض الملامح المشتركة بين القافية بما هي مظهر صوتي وسائر كلمات البيت بما هي مظهر دلالي ؛ تلك الملامح القابلة لتحقيق الفاعلية المشتركة بينهما ، وتكوين البنية المشتركة بينهما . كما يؤكد استمراراً لخصيصة التقابل الصوتي والنحوي والدلالي في الديوان ، قيام صور التمكن والتوسيع والإيقاع على التضاد بين كلمة القافية وكلمة في صدر البيت من جهة ، أو بين مصرع البيت من جهة أخرى .

وينقسم الباب الثاني إلى أربعة فصول ، وقد ناقش الفصل الأول مفهوم الدلالة بين القديم والحديث ، مركزاً الدراسة بشكل خاص حول

الأمدي وتقدمه لمعان أبي تمام .

وقد هالج الفصل الثاني من الباب الثاني والبنية الدلالية بين الأفراد والتشريك ، وقد ثبت بالإحصاء أن أكثر من ستمين في المائة من شعر أبي تمام قد اتخذ المقطوعة قالباً له ، ولا شك أن بنية المقطوعة تختلف عن بنية القصيدة الطويلة . ويدرس الفصل المحاور الدلالية في القصيدة . ويحدد تقابل الوظائف فيها مما يميز بين أنواع القصائد في ديوان أبي تمام ، ويتم ذلك من خلال تحديد إيقاع الزمن في القصيدة واستجلاء التشكيل الزمني فيها ، وما إذا كانت تعبر عن لحظة زمنية محددة مقترنة بانفعال أي ذي بعد واحد أو في المقابل تحتضن الانفعالات المتضادة وتعبّر عن صيرورة الزمن وتحوله . ولذلك فقد اتجه البحث إلى تقسيم قصائد أبي تمام إلى قسمين ، من خلال دراسة الشعور وازدواجته في البنية المركبة ، ودار البنية المفردة من هذه الازدواجية . وقد ناقش الفصل من خلال تقابل الوظائف شريحة الطفل والمرأة العريضة ، وكيف أن هاتين الشريحتين تتقابلان مع شريحة الممدوح وشريحة الفخر بالشعر ، وأن شريحة الانسحاب في الصحراء تمثل علاقة توسعية بين المطلع والممدوح ، كما ناقش الفصل التقابل بين الشريحتين على مستوى الصيغ والمستوى الانفعالي والمستوى الكمي أيضاً ، من خلال التقابل بين الإيقاع المساعد والإيقاع المهابط في الشريحتين المتضادتين .

وقد ركز الفصل الثالث على شريحة الممدوح في القصيدة متعددة الشرائح ، إذ إنها شريحة مفتوحة غير مقيدة بزمان ، فكانها تعبر عن انفساح الأمل من خلال شخص الممدوح في التواصل والاستمرارية ، وتتواشج ملاصق الجود وملامح الشجاعة في إقرار الفاعلية ، وتؤكد فاعلية الجود من خلال استبطانه لحس التداخل والازدواجية وتصويره في صورة تبلغ حد المنازعة والتوتر ، ولذلك تتسع الدائرة الدلالية للجود ليصبح مجعاً للشئ وتقبضه في أن واحد ، وتوضح جدلية الجود من خلال تمتع الممدوح بالإيجابيات والسلبيات معاً ، وتصبح جدلية الجود تلاهما بين الولادة والعلم والراحة والتمتع والضحك والكآبة والهدم والبناء والصلابة واللين والغرم والغنى والشحوب والإشراق ، والتأليف والتشتيت .

كما يناقش الفصل الثاني المحاور الدلالية للاستعارة في ديوان أبي تمام ، فيقسم موضوعات الاستعارة تبعاً لنوعها الكمي في الديوان . ويختل الاستعارات الخاصة بالدهر ، أو الزمان المكافئة الأولى في كثرة الورد ، يليها الفخر بالشعر ، ثم « المعالي » ، فالاستعارات الخاصة بالمكان ، ثم الآمال والأمان ، ثم الكرم . وتبدو قيمة الاستعارة بشكل خاص في شعر أبي تمام من خلال تركيزها على ازدواجية الرؤية التعبيرية . وهذه الازدواجية تجعل طرف الاستعارة يسير كل منها مع الآخر جنباً إلى جنب .

اللفظین ووصولها إلى تركيب جديد . ويتعقب الفصل أهم المحاور الدلالية الخاصة بالإضافات وهي الجود والمناها والدهر وقوافي الشعر والمعالي ، ويتضح من خلال المزاجات الاسمية أن معظمها يجمع بين المحسوس والمجرد ، ويبدو الكون من خلال عالم الكلمات علما يجمع بين التوحد والمخالفة ، وتسرى روح المخالفة عبر التوحد ، كما يتغلغل حس التوحد بين ثنائيا المخالفة .

وقد ركز الفصل الرابع على الإرادات الخلفي *Loxymore* في هذه المزاجات . وقد عرفه هنري موريه في معجمه بأنه نوع من التضاد يتم من خلاله التقريب بين كلمتين متباهيتين تبدو الأولى كأنها تلغي مطلعا الثانية . ويحدد كوهين للإرادات الخلفي بنية محددة الملامح تتمثل في اللاتناسب الدلالي بين اسمين في شكل عطف أو إضافة ، فالتركيب الإضافي يعد بنية تركيبية للإرادات الخلفي ، وهي من البنيات التي شاعت في ديوان أبي تمام .

ويؤكد الفصل الرابع تلاقى ملامح الصور الأسلوبية في ديوان الشاعر ، فالمجاز والاستعارة والإرادات الخلفي والإسناد الاسمي والمبالغة في

النعوت تتميز جميعها ببنية مشتركة ، وهي تداخل الملامح وتشابك العلاقات . وقد تعرض هذا الفصل للسمات الأسلوبية للديوان . وقد أثبت الإحصاء التفوق العددي للأفعال تليها الجمل الفعلية ثم الاسمية فالإضافات فالنعوت . ويظهر إيثار أبي تمام للفعل عن نظيره للأشياء من خلال تعاقب الزمن عليها ورصد الأشياء الثابتة وقد سيطرت عليها ديناميكية الفعل .

ويؤكد البحث في النهاية أن الظواهر اللغوية في ديوان أبي تمام تتأزر مع صور الإسلوب ليه لتؤكد حس التداخل والتشابك في ذهن أبي تمام ، وذلك الحس الذي انطبع على استعماله الشعرية .

وإذ يجسد المكان المحدودية والثبات والانتهاه فإن الاستعارات الخاصة به تدمر هذا الثبات ، من خلال الحركة التي تشكل الحياة الإنسانية وهذا مما يؤكد التزاوج في عقل الشاعر بين المكان الثابت وحركات الإنسان .

ويختص الفصل الثالث من الباب الثاني بالبنية الدلالية للمطالع ، فيتناول بالإحصاء نسب ورود المطالع داخل الأغراض . ويتجلى المديح محتلا المرتبة الأولى ، فثلاثة أرباع قصائد المديح ذات مطالع ، حل حين يخلو الغزل من القصائد ويقتصر على المقطوعات .

ويركز الفصل الثالث من خلال المطالع على جدلية المكان أو الزمن التي يجسدها الظل ، فيبدو الظل المكان مختزلا لزمان قصوري هو مزيج من الماضي والحاضر ، إذ يمثل لحظة لفهم الزمان من خلال تلك الحركة النشطة المتراوحة بين مشهد الظل حديثا والزمن الغابر مع المحبوبة ، كما يمثل اختزال الزمن في الظل في توحيد للحظتين تارة وفي طغيان مشهد الحياة والحركة والحب على مشهد الحراب .

ويختص الفصل الرابع بالحديث عن « البنية الدلالية اللغوية » ويتناول استخدامات الألوان في شعر أبي تمام من خلال اللاتناسب بين الصفة والموصوف ، كما يحدد السياقات الدلالية للألوان ، ويؤكد من خلال انحرافات الألوان عما وضعت له رمزية هذه الألوان وتوسيعها للمحلول الدلالية .

كما يناقش هذا الفصل احتلال الأبيض والأسود مساحة كبيرة في الديوان ، وأن الأبيض هو لون الألوان في الديوان .

ويركز هذا الفصل على دراسة المزاجات الاسمية والنعنية ، ويؤكد على دور الإضافات في الخروج عن الدلالة الحرفية والتواشج القائم بين اللفظين الذي يصل إلى حد التلاحم وانصهار

ويتعرض الفصل الثاني للكلمات المفتاح في ديوان الشاعر وفي المديح بصفة خاصة ، أي الكلمة التي حظيت بأعلى نسبة تواتر داخل الديوان . ويشكل الدهر، الكلمة المفتاح لكثرة ورودها ، سواء ورد بهذا اللفظ أو بألفاظ مختلفة مترادفة كالسنين والحقب والزمان والأيام .

ويتكاتف مع تواتر التصنيفات الاستعارية لبعض الموضوعات والكلمات المفتاح التي شاعت في شعر أبي تمام ، نسبة شيوع بعض التراكيب الإضافية المصنفة بحسب موضوعاتها ، وأهم محاور هذه التراكيب الإضافية محور الدهر ومحور المجد ومحور الموت ومحور الجود ومحور القوافي ، على أن هناك ملمعا هاما يجمع بين هذه المحاور بماضي موضوعات استعارية أو بما هي مركز إشعاع دلالي، وهو طغيان عنصر الحركة ، والإلحاح على علامات الحياة المتحركة المتغيرة .

هذا وقد دارت استعارات الدهر حول أربعة محاور : الإنسان ، والجمل ، والثقة المصوغة ، والبرد بحواشيه الرقيقة أما الاستعارات المتصلة بنواجب الدهر فقد دارت حول الإنسان ، والجمل ، والنار ، والبكارة . وقد دارت الاستعارات المتصلة بالأرض على الأنوثة بشكل خاص من خلال الاحتفال ، والتبختر ، والاحتفال ، والافتراس ، والبكارة .

وتندور الاستعارات الخاصة « بالقوافي » حول المرأة البكر أو الأهم والافتراخ ، والنطاح ، واللوب والخل ، ثم أناقة ، ثم القنعة ، ثم السيف والدوحة والثوب .

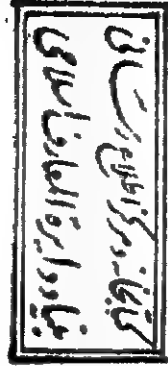
ويؤكد موضوعات الاستعارة ذلك التشابك والالتحام بين الحياة الإنسانية والحيوان ، وخلافا لذلك التشابك تتلاحم الحياة الطبيعية والحياة الإنسانية وتشابكان في الاستعارات الخاصة بمحور الجود . ويتأكد العنصر الحضاري في الاستعارات المتصلة بالمجد والقوافي والدهر .



# رسائل جامعية

## المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية

عرض : سعيد محمد توفيق



نقدية في التطبيقات المتنوعة ، وبهذا المعنى ، فإن هذا البحث - كما يشير الباحث - يعد بحثاً في « فينومينولوجيا الفينومينولوجيا » فهو يجاوز إلى حد بعيد حدود التعريف بنماذج أو معالجات فينومينولوجية إلى رؤية نقدية لهذه المعالجات ؛ ولكنها رؤية نقدية تأمل إلا أن تكون من داخل الفينومينولوجيا ذاتها .

وفي ضوء هذه الأغراض البحثية قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب ، صدره بمقدمة ، وذيله بخاتمة :

والباب الأول ، وهو معنون بعنوان « الفينومينولوجيا بين المنهج الخالص والبحث الجمالي » ، يعد مدخلاً ودعامة ضرورية للبحث برمه ، وينقسم إلى فصلين : أولهما الذي يحمل عنوان « ما الفينومينولوجيا ؟ » ، يعالج الفينومينولوجيا من حيث هي منهج خالص ، وهو يسلك سبيله إلى هذا بتنبيع دوافع الاتجاه الفينومينولوجي ومنطلقاته ، مروراً بالتغيرات والاختلافات التي طرأت على محاوره المنهجية ، ويبلغ غايته في النهاية باستخلاص الشواهد أو العناصر المنهجية الأساسية التي يتفق عليها من يتمسكون إلى هذا الاتجاه . أما الفصل الثاني ، فيكشف عن كيفية توظيف هذه العناصر المنهجية بما هي أسس أو منطلقات للبحث الجمالي الفينومينولوجي ، وبخاصة في مجال الخبرة الجمالية . وهذا الباب على درجة قصوى من الأهمية ؛ لأنه يمدنا بالأسس التي سوف نستند إليها في تحليل المعالجات التطبيقية المتنوعة للخبرة الجمالية ومراجعتها .

والأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية نقدية نماذج تطبيقية متنوعة للمعالجات الفينومينولوجية للخبرة الجمالية ؛ وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها ، أي أنها تتصاعد في الترتيب وفقاً للقدرة التي تسهم به في مجال البحث الجمالي الفينومينولوجي .

الباب الثاني مكرس - في فصلين - لموقف هيدجر ؛ لأنه يغطي مساحة أو بعداً مهماً في نطاق البحث الفينومينولوجي للخبرة الجمالية ، وهو ما أسماه الباحث باسم « البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية » ؛ ويعني به تحليل ماهية وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، أي العمل الفني ذاته ، وتحليل أسلوبه . وقد انتهى الباحث من هذا الباب إلى ما مفاده أن قيمة هيدجر الأساسية بالنسبة للإستطيقا الفينومينولوجية هي تأكيد أولية بحث العمل الفني ، وفي مقابل ذلك فإن إخفاقه الأساسي يكمن في أنه أهمل البحث في أفعال الخبرة

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث سعيد محمد توفيق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وعنوان هذه الرسالة « المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرات الجمالية » .

أشرف على الرسالة الأستاذة الدكتورة أميرة مطر ، واشترك في لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور صلاح قنصوه والأستاذ الدكتور محمود رجب . وقد أجيّزت الرسالة وحصلت على مرتبة الشرف الأولى .

سهلة : فمجرد التعرف على طبيعة الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله لقضاياها - بما في ذلك قضية الخبرة الجمالية - يعد أمراً معقداً ؛ لأن الاتجاه الفينومينولوجي ذاته يعد نتاجاً لكثرة من فلسفات أو تطبيقات متنوعة للمنهج الفينومينولوجي في قطاعات متعددة من الخبرة . ولذلك ، فإن فهم طبيعة هذا الاتجاه يقتضي تركيز النظر على المنهج الفينومينولوجي ذاته ، بوصفه ذلك المنهج الذي يوحد ويربط بين المعالجات التطبيقية المتنوعة . ولذلك فقد تناول الباحث في دراسته معالجات عدة بوصفها عينات أو نماذج تطبيقية للمنهج الفينومينولوجي في نطاق الخبرة الجمالية . والحقيقة أن هذه المعالجات لم تكن مقصودة لذاتها ، فليس الغرض من وراء هذا البحث عرض وجهات نظر ، أو حشد نظريات فلاسفة فينومينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، وإنما هدف البحث - بخلاف ذلك - هو إبراز أسلوب التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو المعالجات بوصفها صورا أو نماذج متنوعة من التطبيق . أي أن الباحث يحاول أن يلتصق في هذه المعالجات تلك المبادئ والعناصر والإجراءات التي تسير وفقاً للمنهج الفينومينولوجي ، وأن يستبعد تلك الشواهد والعناصر الدخيلة التي تنتمي إلى سياق « لا - فينومينولوجي » . وقد اقتضى هذا تحديد معايير ثابتة مميزة للاتجاه الفينومينولوجي كمنهج خالص ؛ وفي ضوء هذه المعايير نظر الباحث برؤية

الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية ؛ بحث يكشف عن أسلوب جديد في تناول قضية تقليدية . ويرى الباحث أن جوهر الفينومينولوجيا ( أو الظاهرية ) يكمن في هذا ، أي في كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً في المعرفة والخبرة بالعالم والأشياء ؛ فلم تنشأ الفينومينولوجيا بوصفها مذهباً معيناً أو فلسفة معينة ، وإنما بوصفها منهجاً ومشروعاً طموحاً لإحياء تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها وقضاياها التقليدية من طريق إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . وبهذا المعنى تكون الفينومينولوجيا فلسفة أولى أو فلسفة للخبرة ذاتها ، فهي تعلمنا أسلوباً أو منهجاً لتحليل ماهية الظواهر ووصفها ؛ أي وصف ما يظهر في خبرتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

ومن هذا المنظور نفسه ينطلق التطبيق الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي أو ما يُعرف باسم « الإستطيقا الفينومينولوجية » ؛ فليس هذا العلم - فيما يرى الباحث - سوى تطبيق لمنهج الوصف الفينومينولوجي في مجال معين من الخبرات الإنسانية ، وهو مجال الخبرات أو الظواهر الجمالية . فالسؤال الأساسي الذي تطرحه كل إستطيقا فينومينولوجية على نفسها هو : ما الذي يحدث في خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فني ما ؟ وما هذا إلا محاولة لرصد الأسلوب الذي به نجيب الاستطيقا الفينومينولوجية عن هذا السؤال .

وكما يؤكد الباحث ، فإن هذه المحاولة لم تكن



المهنية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية هل مبحث العمل الفني : فكل المعالجات الفينومينولوجية تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة عن سؤال أولي هو : ما طبيعة وجود ذلك الكيان الذي يكون معطى لخبرتنا الجمالية والذي نسميه العمل الفني ، وما أسلوبه ؟ وبعدئذ فقط يمكن الإجابة عن سؤال آخر هو : كيف يظهر هذا الكيان في خبرتنا بوصفه موضوعا جماليا ؟

سأبينا : إن المنظور الفينومينولوجي في أنقى صورته يؤكد الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، وهذا يعنى أنها ليست خبرة لحظية ، وإنما تتألف من عمليات معقدة تتداخل معا في علاقات جدلية ؛ وبذلك تتم مجاوزة ما أسماه الباحث « بالمنظور الواحدى للخبرة الجمالية » .

ثامنا : إن المنهج الفينومينولوجي قادر بطبيعته على أن يمتد إلى تحليل ظواهر جزئية بالغة الدقة داخل الخبرات الجمالية المتنوعة ووصف هذه الظواهر وهذا الطريق - الذى جسده لنا بوضوح معالجة إنجاردن - يظهر لنا كذلك الطابع التكامل للمبحث الفينومينولوجي الذى يتميز بأنه ليس نتاجا لجهد فردى ، بل نتاجا لجهود جماعية ، بحيث يسهم كل جهد في فحص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر الجزئية وفقا لمنهج الفينومينولوجيا ، ثم يأتي جهد آخر ليضيف إليه أو يصححه ، وهكذا .

ثاسمنا : بسرهم كسل قدرات المنهج الفينومينولوجي ، فإنه في النهاية ليس منهجاً سحريا يكفل لنا إجابة عن كل التساؤلات ، أو دواء شالينا لكل المضلات ، وإنما هو فحسب منهج يسمح لنا بقدر أكبر من دقة البحث وصرامته في نطاق معين هو نطاق ما يظهر لنا في الخبرة ؛ وهذا يعنى ضمنا أن هناك حتى في مجال البحث الجمال ظواهر معينة تجاوز هذا النطاق ، فلا تظهر في خبرتنا على نحو مباشر ، وإنما تبقى مستورة تستعصى على التحليل والوصف المباشر ؛ ولذلك فإن هناك الكثير من القضايا سوف تبقى عمالاً للفلسفة الفن ، في مقابل الوصف الخالص لخبرتنا المباشرة بالظواهر الذى ينبغى أن يبقى من نصيب الإستنطيقا الفينومينولوجية .

هاشرا : إن القيمة الأساسية خبر المباشرة لهذا البحث هي أنه يعلمنا كيفية التوظيف الأمثل لعناصر المنهج الفينومينولوجي من خلال دراسة تطبيقية هانية ؛ وبذلك يقدم لنا منهجا من أكثر المناهج الفلسفية المعاصرة خصوبة وعمقا ، على نحو يمكننا من الإفادة منه وتطبيقه على ظواهر لا حصر لها .

أما عن أهم نتائج هذا البحث الصريحة والمضرة ، فيمكن إيجازها في النقاط التالية :

أولا : إن أهم ما يميز الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله للخبرة الجمالية إنما هو طابعه المنهجي الذى يهدف إلى إعادة تأسيس الإستنطيقا أو فلسفة الجمال بما هو علم وصفى للخبرات الجمالية ، في مقابل الاتجاهات التقليدية بوصفها اتجاهات تأملية لا منهجية تقوم على فروض مسبقة ومعايير قبلية غير مستخلصة بعديا عن طريق الوصف . وهذا يعنى أننا ينبغي أن نعيد النظر في المفهوم التقليدي لفلسفة الجمال بما هو علم معيارى .

ثانيا : إن الإستنطيقا الفينومينولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فإن ذلك لا يعنى أن كل اتجاه منهجي في البحث الجمالى يكون مقبولا من الناحية الفينومينولوجية . ومن هنا فإن الفينومينولوجيا ترفض رفضاً تاماً محاولات علم النفس المستمبحة في نقل منهج العلم التجريبي إلى الإستنطيقا ، فالحقيقة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من الإستنطيقا أو فلسفة الجمال « علما » وذلك بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم ، وليس بأن تخلص هذا العلم من طابعه الفلسفى .

ثالثا : بسرهم أن التحليل الفينومينولوجي يبدأ بالتحليل البنوي للعمل الفني ، إلا أن التحليل الفينومينولوجي يجاوز إلى حد بعيد حدود البنوية الخالصة ، التى تعد غير قادرة بذاتها على اكتشاف العناصر البنوية التى تدخل في تركيب العمل الفني بوصفها عناصر قصدية تكون مفترضة بواسطة الخبرة ، أى بوصفها موضوعا لخبرة جمالية لا وجود لها خارج الخبرة .

رابعا : إن الاتجاه الفينومينولوجي في تفسيره للخبرة الجمالية يجاوز إطار الذاتية والموضوعية معا ؛ فكما أن هذا الاتجاه يناهض النزعات الذاتية في مختلف صورها النفسانية والنسبية التاريخية ، فإنه يقاوم بالمثل كل منظور موضوعي للجميل ، أى كل منظور يضع الجميل ويصنعه وفقا لشروط موضوعية قبلية في مقولات معينة دوجماطية .

خامسا : ومجاورة ثنائية الذات - الموضوع في تفسير الخبرة الجمالية يعنى من الناحية المنهجية أن البحث الفينومينولوجي قد كشف لنا الطابع القصدي للخبرات الجمالية بوصفها خبرات يكون فيها الوهم مرتبطا بموضوعه الجمالى ومتوجها نحوه في علاقة تلازمية .

سادسا : إن تأسيس الإستنطيقا بما هي علم وصفى للخبرات الجمالية يقتضى من الناحية

ذاتها ، فلم يبين لنا كيف يتأسس العمل الفني بما هو موضوع جمالى في خبرة الذات . علاوة على أنه حصر دلالة العمل الفني في دلالاته الأونطولوجية ؛ وبذلك جعل سؤال العمل الفني تابعا لسؤال الوجود . وقد كان هيدجر يبحث في الفن عن الفلسفة ، ومن ثم شاب مجالته طابع البحث في فلسفة الفن لا الإستنطيقا بمعناها الدقيق كعلم وصفى للخبرات الجمالية ، برغم أنه كان يستخدم أدوات فينومينولوجية .

أما الباب الثالث المعنون باسم « التحليل الفينومينولوجي للخيال والإدراك الحسى في الخبرة الجمالية » ، فيتناول في ثلاثة فصول ثلاث معالجات كانت مهمة لتحليل العمليات الواحة في الخبرة الجمالية ووصفها . فهذه المعالجات ، التى تشكلت بوضوح لدى سارتر وميرلوبونى ودورفين ، كانت مهمة بسابعد أو الجانب الذى أهمله هيدجر ؛ وهو الجانب المتعلق بأفعال الخبرة ذاتها ، وبخاصة الأفعال التخيلية والإدراكية . وبرغم ما هنالك من اختلافات بين هؤلاء تصل أحيانا إلى حد التعارض ، إلا أنها بدأت للباحث في النهاية اختلافات في بؤرة التركيز : فسارتر يقدم وصفا للخبرة الجمالية من حيث هي عملية يتمثل فيها الوهم تحليليا دلالة العمل الفني من خلال الوسيط المصادى أو الموضوع الفيزيقي المحسوس ؛ وميرلوبونى يجعل دلالة العمل الفني مباطنة في هذا المحسوس وتمعنى من خلاله لإدراكنا الحسى ؛ أما دورفين فإنه يهدف منها معا ويجاوزهما ، وذلك حينما يظهر لنا الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، التى تتألف من عناصر عدة تشمل الإدراك الحسى والخيال والشعور .

أما الباب الرابع والأخير ، فقد خصصه الباحث لرومان إنجاردن باعتباره يقدم لنا نموذجاً للتحليل الفينومينولوجي الخالص للخبرة الجمالية . والباحث يعنى « بالتحليل الخالص » أنه تحليل مكرس لوجه الفينومينولوجيا ، ولم ينحرف في أى من إجراءاته أو مراحلها عن المنهج الفينومينولوجي ذاته . وإذا كان الباب السابق يقدم لنا معالجة دورفين بوصفها فروع تطور الإستنطيقا الفينومينولوجية على نحو ماتم التعبير عنها في فرنسا ، فإن هذا الباب يبرهن لنا على أن دورفين لم يكن قادرا على مجاوزة أخطاءه ولفيقه سارتر وميرلوبونى وتطوير موقفيهما إلا من خلال إنجاردن . وهذا الباب يشتمل على فصلين : أولهما يقدم لنا تحليلا فينومينولوجيا للخبرة الجمالية من خلال إطار تخطيطي عام ، وثانيهما يطبق هذا الإطار على نموذج أحصى وهو الخبرة بالعمل الفني الأدب .

---

الهيئة المصرية العامة للكتاب

---

**معرض  
القاهرة الدولي العشرون  
للكتاب**

في الفترة من ٢١ يناير - ٨ فبراير  
١٩٨٨

يدعوكم لمشاهدة  
أحدث وأرقى ما أنتجته دور النشر العالمية



# وثائق

---

نصوص من النقد العربى الحديث

الأرغول

فن الزجل

نصوص من النقد الغربى الحديث

● بول قاليرى ( الشعر والفكر المجرد :


الرقص والسير ) ١٩٣٩

● وليم بتلر ييتس : رمزية الشعر

---



الجزء الاول اول ربيع الاول سنة ١٣١٢ السنة الاولى



# الأخلاق

جريدة علمية أدبية فكاهية تهذيبية

تصدر في كل شهر عربي مرتين

صاحبها ومحررها  
محمد النجار

قيمة الاشتراك عن سنة كاملة ٢٠ قرناً في داخل القطر  
و ٢٥ في خارجها . والصف الأسف والقيمة تدفع سلفاً

طبع وطبعة المؤلف بذراع النباله قرب القراقول القديم بمصر

من يقبل هذا العدد يعد مشتركاً

## القسم العلوي

## ﴿ فن الزجل ﴾

قد اشتغل بهذا الفن كثير من غير معرفة اصوله وموازينه وعاب  
الاشتغال به جم غفير من الشعراء المجيدين في عصرنا هذا ورأوا ان  
الاشتغال به ضرب من الهذيان ونوع من السخرية غير جاعلين بانه  
احد الفنون السبعة ولم المذرفان ما يسمونه من كلام بعض الزجالين  
لا فرق بينه وبين كلام الجماعة المعروفين (بالادبية) وغالب ما ينظرون  
منه يكون على وزن (شرم برم حالي فلان) ولكن جريدتنا (الارغول)  
لا تأبى أن تدرج ما حسن منه وخصوصاً النوع الخاص بالنصائح والحكم  
والتكلم على الاخلاق والعادات احيانا ان تكلم عليه بما يفيد المشتغل  
به ان له اصولاً وموازنين معلومة بطريقة سهلة اذا عرفها المشتغل به  
وانبها سهل عليه ألشي في طريقه وترك ما يخط فيه خبط عشواء وتحقق  
انه ليس من فساد اللغة كما قيل لان الذين اشتهروا فيه من المتقدمين مثل  
ابن الفحام والقباري وغيرهما كانوا من الراسخين في العلم وكان لهم اليد الطولى  
في اللغة العربية الفصحى ولكن لاشتراط الفن فيه نظموا منه سبعين  
أصوله وشرائطه فلا تقفل ايها المشتغل به واسمع ما اقول

اعلم ان اوزان الزجل كثيرة لا تنحصر حتى قال بعضهم ان صاحب  
الف وزن فيه (قشلان) ولهذا أمكن ان يؤتى به موزونا باوزان بقية  
الفنون السبعة التي هي الشعر والدوبيت وكان وكان والتوشيح والموال

بفتح الميم وتشديد الواو باللام اخره ونسبته بعضهم بفتح الميم وكسر اللام  
 وياء مشددة صفة جمع مضاف لياه التكلم ولعل سبب تسمية وزنه به  
 ان مروان الرشيد لما قتل جعفر البرمكي أمر ان لا يرثي بشعر فرثه جارية  
 بكلام من هذا الوزن وصارت تقول يا موالى والاول هو المشهور  
 وسابها هو الزجل ولقد قال ابن خلدون اول من ابدع في الطريقة  
 الزجلية ابو بكر بن قزمان وان كانت قبلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر  
 حلاها ولا انسكت معانيها واشتهرت رشاقتها الا في زمانه وهو امام  
 الزجالين على الاطلاق. وقال ابن سعيد وزابت ازجاله مروية ببغداد  
 اكثر مما رأيتها بمواجير المغرب قال وصممت ابا الحسن بن محمد الاشيل  
 امام الزجالين في عصرنا يقول ما وقع لاحد من أئمة هذا الشأن مثل  
 ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج الى الفتوة مع بعض اصحابه  
 فجلسوا تحت عريش وامامهم مثال اسد من رخام يصب الماء من فيه  
 على صفائح من الحجر مدرجة فقال

وعريش قائم على اركان بحال رواق  
 واسد قد ابتلع ثعبان في غلظ ساق  
 وفتح فيه بحال انسان فيه الفواق  
 وانطلق يجري على الصفاح ولقى الصباح

ولقد برعت فيه اهل الامصار في عصرنا هذا ونظفوا فيه بلقمتهم  
 الحضرية المصرية وراخوا فيه المستحسن من التزام عدم الاعراب في  
 نظمه فجاؤا فيه بالفرائب واتسع فيه للبلاغة بحال بحسب لغتهم المستجمعة

ونظروا منه بالفاظهم العامية في سائر البحور الستة عشر ويسموت ذلك بالشعر الزجلي ومثله في وجوب عدم اعراب الفاظه (الكان وكان والقوما) لان هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة ابدا لا يفتقر اللحن فيها وهي (الشعر والموشع والدوييت) ومنها ثلاثة ملحونة ابدا وهي تلك الثلاثة ومنها واحد وهو (البرزخ) بينهما فانه يحتمل الاعراب واللحن وهو الموالي ومن اقع المبوب ان يكون البيت بعض الفاظه معربة وبعضها ملحونة ومنهم من جعل (الحماق) من هذه الفنون وسبأ في التمثيل له في الكلام عليه بمخصوصه

ولقد غلب استعماله في عصرنا على نوعين النوع الاول المربع وهو ما تركب كل دور منه على اربع شطرات وهو نوعان نوع تكون فيه شطراته الاوليان على حرف وشطراته الاخيرتان على حرف آخر مثل قولي  
 اهل البلد طلوعوا بطلوع مشوه علينا بالبلطه  
 وأن رمت تعمل عنه رجوع كِنْكَ يَتَدَنَّ في مالطه  
 ونوع فيه شطراته الثلاث على حرف والرابعة على حرف آخر مثل قولي من زجل طويل

اللبس ياما يحسن ناس والخمر ياما يدور راس  
 والي بدور ليله محناس لاهد ما ينكش له نكشه

النوع الثاني ويسمى بالزجل الكامل وهو ما تركب كل دور منه من خمسة ابيات ثلاثة منها على حرف واثنان على الحرف الذي ابني عليه المطلع وهو بيتان بذكران في طالع الحمل مثل قولي في زجل العرممة



\* ٣٥ \*

## \* المطلع \*

بالي تحب الحظ والسجده وكل ليلة نغذ لك صفة  
شرط السهر والهرم الصرمه صرف الفلوس لكن مع المعرفة

دور

حسك تماشي نطم بالليل معك واقبل نصيحتي ان كنت عايز تدور  
يصبح بقول للناس على ما جرى وبالجهل يقلب سرورك شرور  
وبكرهك في كل صاحب تراه وهكذا مشي الفسيم القدور  
جاهل يري حسن الحصال مقبجه والمدح منك فيه يمدده سغه  
شرط السهر الهرم والصرمه صرف الفلوس لكن مع المعرفة  
وهو يستعمل لهذين النوعين وغيرهما بسائر البحور الشعرية الستة  
عشر فما جاء موزوناً منه على اوزان بحر الطويل التي هي فعولن مفاعيلن  
فعولن مفاعيلن مرتين في قول القائل

عجبنا من السالوس نهار ما فتن على وشاح بنت مرة للخليفة وقبده  
وشافوا صبح المبد عنده وهو بنوح ومربوط على غامود وستة بتخلده  
وقول آخر

عبيدي شرات مالي ظهر شبيه وقصدي اروح به الخان ابيمه على عيبه  
وما جاء منه موزوناً على بحر المديد الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلن  
فاعلاتن مرتين قول القائل

الفتي لما لعب مع رُميكه ضاع مقامه في بحور التهاوي  
واين راشد في نهار الا باحه جه يقاوي ما النقي له نقاوي

## ﴿ ٣٦ ﴾

﴿ قال صاحب الدرويشية ﴾

ولم يوجد منه موزوناً على اوزان بحر البسيط الذي اجزاؤه  
مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن مرتين الا بهذه الكيفية التي نظمها  
بعضهم بقوله

لوان مالي ذهب ولي مراكب دُرُرُ  
ماكان شمسي كسوف ولا جفائي قمر  
والا انتقل الى وزن الموالم عند خبن العروضة والضرب

ومما جاء منه موزوناً على اوزان بحر الوافر الذي اصل اجزائه  
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

اذا طلق التي نظره على غرضه وقد جمل الهوى سبيه كثر تبه  
ومن ملك الهوى طرفه او اعترضه اذا تركه او اجنبه ملك اربه

ومما جاء منه على هذا الوزن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

طلع نظره على جبل المعرة رأى ثمره على شجرة جليله  
رمى زلظه على الشجرة لوعده عدم نظره على ثمره قليله

ومما جاء من اوزانه على وزن الكامل الذي اجزاؤه متفاعلتن

متفاعلتن مرتين قول القائل

نصب الهوى شرك العنا لصبابي وانا الذي عرف الوري بصبابي  
فاذا بدا قريبي على قر السما سكت الهوى بصبابي لصبابي

ومما جاء منه على وزن بحر الموج الذي اجزاؤه مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مرتين قول القائل

﴿ ٣٧ ﴾

دخلنا في هنا زايد على بولاق    نهار جمعه أَدان المصريا خلي  
 مسينا ممنا نفمة العشاق    على الآلات وكنا جانب الحلي  
 ولقد نظم منه بعضهم بغير هذه الكيفية بقول  
 دواخل مصري قاعه    حدام بنت جنكيه  
 وزعزوعه ترقصهم    على شامه وشاميه  
 (والآتي للآتي)

# الارغول

الجزء الثالث من السنة الاولى

« اول ربيع الثاني سنة ١٣١٢ الموافق اول اكتوبر سنة ١٨٩٤ »

﴿ الكلام على بقية من فن الزجل ﴾  
( تابع ما قبله )

ومما جاء منه على وزن بحر الرجز الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن  
مستفعلن مرتين قول القائل

اعطيت جماعه مقطني فيه يجمعوا حبة غن من النفيس المنتسب  
غابوا علي قلت فضونا بقت هاتوا لنا المقطف ولا نحتاج غن  
وفي حنظلي هذان البيتان يتغير في بعض الفاظهما

ومما جاء منه على وزن بحر الرمل الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلاتن  
فاعلاتن مرتين قول القائل

كل من كان في القرى دايروسح بحسبه انه معه برج القيامه  
والأدب عنه بعيد والفن اصبح يشكي منه الى رب القيامه  
ومما جاء من اوزانه على بحر السريع الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن  
مفعولاتن مرتين قول القائل

يا من علا فوق العلى من غير مطلع انت عرب والا عجم والا كردي

﴿ ٥٩ ﴾

كيف العمل في دال الجبل قصدي اطلع عندك ولك حق معك أخذ ودّي  
وقول غيره

ان كنت يا سالوس نسيت ماجرى وانت على اسيادك بسرك تبيع  
دار ابن لقمان أهله عامره والتقيد باقي والطواشي صبيح  
وما جاء منه على وزن المنسرج الذي اجزاؤه مستفعلن قول القائل  
ابن على راشد راشد في صنته لما نظم من منظومه مطلع فقط  
وما جاء منه على وزن بحر الحفيف الذي اجزاؤه فاعلاتن مستفعلن  
فاعلاتن مرتين قول القائل

في الهله وان جزت عرج ركابك واحذر احذر من ظبي حسنه فتني  
سميري القوام بديع الحسن كم علي غدا بلحظه اسرني  
وما جاء منه على وزن بحر المضارع الذي اجزاؤه مفاعيلن  
فاعلاتن مفاعيلن مرتين قول القائل

لمب بخلف ابن راشد مع خصمه ابو منذر عبد ربه على شرطه  
غلب بخلف لما انكتب اسمه ومن رسمه في العصفه نقط نقطه  
وما جاء منه على وزن بحر المتقضب الجزوه الاستعمال الذي  
اجزاؤه مفعولاتن مستفعلن مرتين قول القائل

عابدي بمصطحي ها أنا بمصطحي

لو يرد بمنتهي لم ارد بمنته

وما جاء منه على وزن بحر المجث الذي اجزاؤه الأصلية  
مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وفي الاستعمال مجزؤه فيصير مستفعلن

## \* ٦٠ \*

فاعلاتن مرتين قول القائل من الوزن الأول

يا ناظرين المقانع والبراقع      لا تتبعوا للبدايع بتعبوكم  
دانت هذي البراقع سم نافع      لا تدخلوا للمطارح يقتلوكم  
ومن الوزن الثاني

تحملوا في الموادج      احبتي كيف صاروا  
بالله حادي المطايا      ردوا الغريب لادباره  
ومما جاء منه على وزن بحر المتقارب الذي اجزاؤه فعولن  
ثلاثي مرآت قول القائل

حبيبي حبيبي ولو كان وحقك      يلومو العواذل احبك احبك  
ومنه

احقق بائي عبيدك ورقك      اسب العواذل ولا اقدر اسبك  
حبيبي حبيبي اشتري لي جمل      صغير صغير رضيع اللبن  
ركبته ركيه هجل بي هجل      وثاني ركيه طلع بي اليمن  
ومما جاء منه على وزن بحر المتدارك الذي اجزاؤه فاعلن ثمان مرآت  
قول القائل بحذف النصف منه

ياملاح اليمن      يا اصل الحدود  
وصلكم مؤمن      ياملاح الحدود



## بول فاليري « الشعر والفكر المجرد : الرقص والسير » ( ١٩٣٩ )

Paul Valery  
Poetry and Abstract Thought:  
Dancing and Walking ( 1939 )

20 th Century Literary Criticism  
Ed. by David Lodge  
London & New York : Longman, 1972. pp. 254 — 261

ترجمة : مصطفى رياض

حالة الشعر تنصف بعدم انتظام وعدم الثبات ، وهي حالة هشّة ، لا إرادة ، نعهدها مثلها نصل إليها ، بمحض الصدفة . وهذه الحالة ليست كافية لخلق شاعر ، مثلها لا يكفي أن ترى في أحلامك كنزاً لتجده يلمع تحت قدميك عند استيقاظك .

وليست مهمة الشاعر - وأرجو ألا تدهشك ملاحظتي - أن يعيش الحالة الشعرية ، فهذا شأنه الخاص . إن مهمته هي خلق هذه الحالة في نفوس الآخرين . فالشاعر يُعرف - أو على الأقل - كلنا يميز شاعرنا المفضل - بحقيقة أنه السبب في شعور القارئ « بالوحى » .

والواقع أن « الوحى » صفة جميلة يطلقها القارئ على الشاعر ، فالقارئ يرى في الشاعر تلك الفضائل والسمات السامية التي تنمو بداخله ، فهو يبحث عندنا عن السبب المعجز لإعجازه هو نفسه .

ولكن الشعور الشعري والتركيب الصناعي لهذه الحالة في عمل ما ، أمران مختلفان كاختلاف الحبس والفعل ، فالحدث الممتد أكثر تعقيداً من العمل التلقائي ، لا سيما أن التأليف الشعري يتم في الدائرة التقليدية للغة . وهنا يجيد القارئ فيها أكتب ، المقابلة بين الفكر المجرد والشعر ، تلك المقابلة التي جرى العرف عليها ، ولنا عودة إلى ذلك فيما يلى ، إذ إننى أود أن أقصّ عليكم قصة وقعت لي حتى تشعروا بما شعرت أنا به ، وتدركوا بشكل واضح الفرق القائم بين الحالة الشعرية أو العاطفة ، الخلاقة والأصلية ، وتأليف العمل ذاته ، وهي ملاحظة ذات دلالة توصلت إليها منذ عام مضى .

غادرت منزلي للترنحة وللترويع عن نفسي من عناء عمل محل . وما إن خطوات بضعة خطوات في الشارع الذي يقع فيه منزلي ، حتى شعرت بإيقاع يتملكني ، وشعرت أنني في قبضة قوة لا يمكنني التحكم فيها . وبدا الأمر كأن شخصاً آخر يستخدم جسدي . ثم تعاقب على إيقاع آخر اندمج مع الإيقاع الأول ، ونشأت علاقات غريبة مستعرضة بين هذين الإيقاعين ( أحاول قدر استطاعتي أن أوضح الأمر ) ، وتداخل الإيقاع مع حركة سيرى ، ومع أغنية كنت أترنم بها ، أو بالأحرى كان يُترنم بها من خلالي ، وقد أصبح هذا النسيج

فلننظر أولاً إلى العناصر الأساسية لتلك الصدمة الأولى والعرضية التي تركز عليها بداخلنا الأداة الشعرية ، لننظر - بادئ ذي بدء - في آثارها . ويمكننا طرح هذه القضية على هذا النحو : الشعر فن يعتمد على اللغة ، ويمكن لتراكيب من الكلمات - سنطلق عليها اسم التراكيب الشعرية - أن تثير في النفس عاطفة ، لا تثيرها تراكيب أخرى . فما نوع تلك العاطفة ؟

ويمكن أن أعرف هذه العاطفة في نفسى على هذه الصورة : فكل الأشياء الممكنة نواجهها في عالمنا المعروف ، المادى أو الروحى ، وكل المخلوقات والأحداث والمشاعر والأفعال ، تحتفظ بمظهرها المعتاد ، في الوقت الذي تكون فيه جزءاً من علاقة غير محدودة ، تنسجم مع الأشكال المختلفة لشعورنا العام ، أى أن هذه الأشياء والمخلوقات المألوفة - أو بمعنى أصح تلك الأفكار التي تمثلها - تتغير قيمتها بشكل ما ، فهي تجذب بعضها البعض ، وتتصل بصور تخالف الواقع مخالفة كبيرة ، فتصبح - إذا ما جاز لنا التعبير - موسيقية رنانة ، منسجمة الأجزاء . وإذا كان هذا هو تعريفنا للعالم الشعري ، فإننا نصل إلى تشابهات كبيرة مع تصوراتنا عن عالم الأحلام .

وما دامت الأحلام قد وجدت طريقها لحدبنا هذا فإننا نشير إشارة عابرة إلى أنه - في العصور الحديثة ، بدءاً من الحقبة الرومانسية - قد حدث خلط يمكن تفهمه ، بين مفهوم الشعر والأحلام ، فليس الحلم أو حلم البهظة بالضرورة شعرياً ، قد يكون كذلك ، ولكن الأشكال التي تؤلف صدفة لا تكون منسجمة إلا بطريق الصدفة .

وعلى كل حال فإن ما نذكره من الأحلام يعلّسنا ، نتيجة تكرار الخبرة والتجربة ، أن وعينا يمكن استيعابه وملؤه من خلال ما ينتج وجود تظهر فيه الأشياء والكائنات كما هي تماماً في حالة البهظة ، ولكن معانيها وعلاقاتها وأشكالها المتنوعة وبدايتها تختلف كل الاختلاف ، ولا شك أنها تكون مثل الرموز ، قادرة على تمثيل التمجوجات المباشرة لمشاعرنا التي لا تخضع لحواسنا الخمس . وبهذا الأسلوب نفسه ، تتمكن منا الحالة الشعرية ، وتتطور ، ثم تنفتت في نهاية الأمر ، أى أن

التي كان من الممكن أن تناول هذه المادة وتشكلها . وأذكر أن المصور الشهير « ديجا » كثيراً ما ردد على ملاحظة بسيطة وصداقة ، نقلها من مالا ريه ، وقد كان « ديجا » يكتب الشعر أحياناً ، وبعض ما كتب يتسم بالروعة . وكثيراً ما كان يجد صعوبة في حمل هذا الذي كان يقوم به على هامش فن التصوير . ( وقد كان « ديجا » من الرجال الذين يجلبون كل المتاعب الممكنة للفن الذي يمارسونه ) . وفي ذات يوم ، قال للملازم : « إن حرفتكم حرفة مضيئة . أنا لا أستطيع أن أقول ما أريد ولو كنت ممتكاً بالأفكار » : وكان رد ملازميه : « هزبزي ديجا ، إننا لا نصنع من الأفكار شعراً ، بل من الكلمات » .

وقد كان « ملازميه » محقاً . ولكن عندما تحدث « ديجا » عن الأفكار فإنه ، في نهاية الأمر ، كان يفكر في الحديث الداخلي ، أو في الصور التي كان يمكن تمثيلها في كلمات . ولكن هذه الكلمات ، أو هذه العبارات السرية التي أطلق عليها اسم أفكار ، أي كل هذه النوايا والإدراكات الذهنية ، لا تصنع شعراً . وهناك شيء آخر : تعديل أو تحول ، مفاجئ أو غير مفاجئ ، تلقائي أو غير تلقائي ، مجهود أو غير مجهود ، يجب أن يتوسط بالضرورة بين الفكر الذي ينتج الأفكار ( هذا النشاط والتكاثر للأسئلة الداعية والحلول ) ، وهذا الحديث الذي يختلف عن حديث كل يوم ، من الناحية الأخرى ، وهو حديث في قالب شعري له ترتيب غريب ، لا يسد حاجة إلا إذا كانت الحاجة التي يخلقها بالضرورة هو نفسه ، وهذا الحديث لا يتحدث إلا عن الأشياء الغائبة أو الأشياء العميقة السرية . حديث غريب كأنما كتبه شخص آخر غير قائله ووجهه لشخص آخر غير من يصفى إليه . وباختصار ، فإنه لغة داخل لغة . فلننظر إلى هذه الأسرار .

الشعر فن يعتمد على اللغة . ولكن اللغة أداة عملية . ويمكننا أن نلاحظ أن في كل الاتصالات بين البشر ، لا تبلغ الحقيقة إلا من خلال الأفعال العملية ، ومن خلال البراهين التي يصل إليها عن طريق تلك الأفعال العملية ، فقد أطلب منك أن تعطيني مصباحاً ، فتعطيني مصباحاً : لقد فهمتني .

ولكنك بسؤالك عن المصباح ، استخدمت في حديثك عدداً من الكلمات غير المهمة ، بأسلوب خاص ، ونغمة خاصة ، وشعور معين ، يمكنني أن أتبينه . لقد فهمت كلماتك ، إذ إنني قدمت إليك المصباح الذي طلبته من دون أن أفكر . ولكن الأمر لا ينتهي بذلك ، فما يجب له أن صوت جملتك البسيطة وملاحظتها تعود إلى وشرود صداها في نفسي كأنها وجدت مستقراً لها هناك . وأنا أيضاً أحب أن أستمع لنفسي وأنا أردد هذه الجملة البسيطة التي فقدت معناها تقريباً ولم تعد مستعملة ، ولكنها مع ذلك يمكن أن تستمر في الحياة ولو أنها حياة أخرى مختلفة . لقد اكتسبت قيمة على حساب مغزاها المحدود . لقد خلقت الحاجة لأن تسمع مرة أخرى . وبهذا نكون على عتبة الحالة الشعرية . وسساعدنا هذه التجربة البسيطة على اكتشاف أكثر من حقيقة .

لقد أوضحت لنا هذه التجربة أن اللغة يمكنها أن تنتج تأثيرات تنتمي لنوعين مختلفين تماماً ، أحدهما ينتجه إلى تحقيق النفي الكامل للغة ذاتها ، فأننا نتحدث إليك ، فإذا فهمت كلمات فإن هذه الكلمات تفنى . إنك إذا فهمت ، فإن ذلك يعني أن الكلمات قد اختفت من ذهنك ليحل محلها نظيرها من الصور والعلاقات والدوافع ، حتى تجد

معقداً شديد التعقيد على نحو دفع به إلى آفاق لا يمكن أن أصل إليها باستخدام إحساس العادي بالإيقاع . واشتد على إحساس الغرابة حتى صار إحساساً مؤلماً بل مقلقاً . إنني لست موسيقياً ، وأجهل فن كتابة الموسيقى تماماً ، ولكني وجدت نفسي ضحية لتطور عمده على عدة أجزاء ، أكثر تعقيداً مما يمكن لشاعر أن يحلم به . وقد تصورت أن هناك خطأ ، وأن هذه النغمة قد أعطت طريقها إلى رأسي ، فليست بمستطيع أن أصنع شيئاً بهذه الهبة التي لا يعطيها قيمة أو شكلاً أو امتداداً زمنياً إلا مؤلف موسيقى ، في حين حسرت أنا - في جهل ويأس - في أمر هذه الأجزاء التي اختلطت ، وافتترقت ، وقدمت لي عبثاً مؤلفاً موسيقياً يتتالي في نظام دقيق .

وبعد عشرين دقيقة ، اختفى السحر فجأة ، فوجدت نفسي على ضفاف « السين » وقد اختلط على الأمر . لكنني لم ألبث أن تحولت من الحيرة إلى التأمل ، فإني أعرف أنه كثيراً ما يؤدي السير في حالي إلى تدفق كبير للأفكار ، وأن هناك توافقاً بين خطوات وأفكار ، فأفكارى تعدل من خطوات ، وخطوات تستثير أفكارى . وهذا أمر قد يشير الدهشة ولكن يمكن فهمه ، فلا شك أن أزمة ردود الفعل المختلفة تتطابق . ومن المهم أن نلاحظ أن التعديل المتبادل قد يقع بين شكل من أشكال الفعل الذي يتميز بالجهد العضل الصرف، والإنتاج المنوع للصور وللأحكام والأفكار .

ولكن في هذه الحالة التي تحدث عنها ، تحولت حركة سيرى إلى نظام دقيق من الإيقاعات في وعي ، وقد نشأت بيني وبين الأفكار ألفة ، فهي أشياء أخضعها للكتابة بدلا من إشارة هذه الصور والكلمات الموحية والأفعال الكامنة التي نسميها أفكاراً . وقد نشأت بيني وبين الأفكار ألفة ، فهي أشياء أخضعها للكتابة والاستشارة والملاحظة ، ولكنني لا أستطيع أن أفعل مثل ذلك بتلك الإيقاعات غير المتوقعة .

وماذا كان تصوري لما حدث ؟ لقد افترضت أن النشاط الذهني في أثناء السير يجب أن يتوافق وحالة من الانفعال العام تؤثر على أحد قطاعات عني . وقد أشبع هذا الانفعال نفسه ، وسكن ، بأفضل ما استطاع ، ومتى نفذت طاقته لم تعد هناك أهمية لما إذا كان الموضوع أفكاراً ، أو ذكريات ، أو إيقاعات يترنم بها اللاوعي . وفي ذلك اليوم ، نفذت الطاقة في صورة حدس إيقاعي ، تطور قبل أن يستيقظ في داخل الشخص الذي يدرك أنه لا يعلم شيئاً عن فن الموسيقى . وأنصت أن مثل هذا يحدث عندما لا ينتبه الرجل الذي يعلم أنه لا يستطيع الطيران في الرجل الذي يعلم أنه يطير .

أود أن أعتذر لتقديم هذه القصة الحقيقية الطويلة - وهي قصة صداقة صديق مثليتها من الحكايات . وللاحظ القارئ أن كل ما قلته ، أو حاولت أن أقوله ، قد وقع بين ما نطلق عليه اسم العالم الخارجي ، وما نطلق عليه جسدنا ، وما نطلق عليه عقلنا ، ويتطلب ذلك الحوادث نوعاً من التألف غير الواضح بين هذه القوى الثلاث الكبرى .

ولماذا قصصت هذه القصة ؟ لقد قصصت إلى إيضاح الفارق العميق بين التأليف التلقائي الذي يقوم به الذهن - أو بالأحرى بالشعور المتكامل - وصناعة الأعمال . وفي قصتي ، يتضح أن مادة التأليف الموسيقي قد منحت لي ولكنني قد أوزنتي القدرة على التنظيم



الإحساس والمقياس ، بحيث استطعنا أن نتحكم في رنين الأصوات بصورة متسقة ، وبأسلوب مستمر ومتماثل ، عن طريق آلات هي في واقع الأمر أدوات قياس .

وهكذا يمتلك المؤلف الموسيقى نظاماً يتصف بالكمال ؛ إذ إن له وسائل محددة لتحديد دقيقاً ، لها القدرة على الموافقة بين الإحساس والفعل . ويتج عن هذا أن الموسيقى قد كونت عالماً خاصاً بها وحدها ، فعالم الفن الموسيقى أو عالم الأصوات مميز عن عالم الضوضاء . وفي حين تثير الضوضاء في نفوسنا حدثاً منفصلاً ( هواء كلب ، أو صرير باب ، أو ضجة محرك سيارة ) فإن الصوت ذاته يستدعي العالم الموسيقى . ولو أنك كنت تستمع إلى حديثي وما يحدثه من ضوضاء ، ثم تراسى إلى سمعك صوت اهتزاز شوكة رنانة أو آلة موسيقية قد أحسن ضبطها ، فإنك تتفعل بهذه الأصوات الاستثنائية الخالصة التي لا يمكن خلطها ، وتستشعر على الفور بأنك على عتبة عالم يخلق جواً مختلفاً ونظاماً مختلفاً ، وتستجد نفسك ، دون وعي منك ، مستعداً لتنظيم نفسك لتتلقاه . فالعالم الموسيقى ، بكل مقاييسه وارتباطاته ، كان داخلك مثلاً ينتظر العالم البلوري في محلول الملح الصلبة الجزئية لإدخال بلورة صغيرة ، كي يعلن عن نفسه . ولا أجري على القول بأن الفكرة البلورية مثل هذا النظام تنتظر ...

وهناك دليل عكسي لتجربتنا الصغيرة ؛ فلو أننا كنا في قاعة موسيقى تتردد في جنباتها سيمفونية ضخمة الألحان ، وحدث أن سعل أحد المستمعين أو قام بإغلاق باب ، أو سقط أحد المقاعد ، فإنه سيتولد لدينا على الفور شعور بالتمزق ؛ فهناك شيء غير محدد كالسحر أو كزجاج مدينة البندقية قد أنشأ أو انكسر .

ولا يخلق العالم الشعري مثل هذه القوة والسهولة ؛ إنه عالم قائم ، ولكن الشاعره محروم من المزايا الضخمة التي يمتلكها المؤلف الموسيقى ؛ فهو لا يجد بين يديه أدوات مسخرة لفنه ومعدة للتشكيل الجمالي ؛ وإنما عليه أن يقتصر من اللغة - وهي الصوت العام ، وتتكون من مجموعة من المصطلحات والقواعد التقليدية غير المنطقية ، تم خلطها وتشكيلها والتظير لها بأساليب عجيبة ، ويتم نطقها وفهمها بأساليب متنوعة ؛ فليس في هذا المجال فيزيائي قد حدد العلاقات بين العناصر ، كما أنه ليست هناك شوكة رنانة أو مقاييس موسيقية ، وليس هناك مخترعون للمقامات الموسيقية ، أو منظرون للهارمون ، بل حل النقيض ، هناك المفردات بتموجاتها الصوتية والدلالية . ليس هناك شيء خالص بل خلط من المثيرات النفسية والسمعية غير المترابطة . إن كل كلمة تجمع في الوقت ذاته بين صوت ومعنى لاصلة بين أحدهما والآخر . وتشكل الجملة عملاً معقداً على نحو يجعلني أشك في إمكانية تعريف لها . أما عن استخدام أدوات اللغة وأنماط التعبير فلعلك تعلم مدى التنوع في هذا المجال ، ومدى ما يمكن أن يقع فيه من خلط ؛ فممكن للحديث أن يكون منطقياً معقولاً ولكن ينقصه الإيقاع والنظم ؛ وقد تراتح إليه الأذن برغم كونه سخيفاً وغير ذي معنى ، كما قد يكون واضحاً عديم النفع ، غامضاً ومسلماً في الوقت ذاته . ويكفي لكي نستوعب هذا التعقيد الغريب أن نعدد العلوم التي نشأت لتعامل مع أوجه اللغة المختلفة ؛ بحيث يدرس كل علم وجهاً واحداً منها . وهكذا يمكننا أن نخلل النص بأساليب مختلفة ؛ لأنه يمكن إخضاعه لأحكام علم الصوتيات والسماطيقا ،

بداخلك القدرة على إعادة نقل هذه الأفكار والصور في لغة قد تكون مختلفة إلى حد كبير عن اللغة التي تلقيتها . وتتكون عملية الفهم أساساً من الإحلال - سريعاً أو بطيئاً - لنظام من الأصوات والوقفات والعلامات - بشيء له طبيعة مختلفة تماماً ، أو باختصار ، هو تعديل أو إعادة تنظيم داخلي للشخص الذي يتلقى الحديث . وهناك دليل عكس على صحة هذه المقولة ؛ فالشخص الذي يعجز عن الفهم يردد الكلمات الملقاة عليه ، أو يطلب إعادة توجيهها إليه .

ونتيجة لذلك ، فمن الواضح أن الحديث التام الذي يهدف إلى الإقناع وحده يعتمد أساساً على السهولة التي تتحول بها الكلمات التي تكونه إلى شيء آخر مختلف تماماً ؛ فاللغة تتحول أولاً إلى لغة ، وبعدئذ ، إذا أردنا ، إلى شكل لغوي يختلف عن الشكل الأصل .

وبعبارة أخرى ، فإن الشكل - أي الناحية العضوية الملموسة للغة أو فعل الحديث نفسه - لا يندوم متى استخدم عملها أو تجهديها ، ولا يبقى له أثر إذا ماتت عملية الفهم ؛ إنه يختفي بعد أن أدى الغرض منه وحقق الفهم .

ولكن من ناحية أخرى فإنه متى اتخذ هذا الشكل الملموس أهمية تفرض الاحترام بفضل تأثيره الذاتي وبالتالي لا يصبح جديراً بالملاحظة والاحترام وحدهما ، وإنما يصير مرغوباً فيه وقابلاً للتكرار - عندئذ يحدث شيء جديد ، فتتحول دون وعي منا لنحيا ونتنفس ونفكر في عالم لا تحكمه الحسابات والضوابط المادية ؛ فلا يوجد فعل محدد يمكن أن يتدخل في أحداث هذا العالم ليغير منها أو يهيئها .

وليسمح لي القاريء أن أدافع عن فكرة العالم الشعري هذه ، بإشارة إلى مفهوم مشابه يسهل تفسيره لأنه يتميز ببساطته ؛ وأعني بذلك : العالم الموسيقى . أود أن أسالك تضحية صغيرة ؛ فلتتصور استخدامك لحواسك على حاسة السمع مدة قصيرة ؛ إن حاسة بسيطة واحدة ، كحاسة السمع ، ستقدم لنا كل ما نحتاج إليه من تعريف ، وستغني عن ملاقات الصعوبات والتعقيدات الملازمة للغة العادية بتراكيبها التقليدية ، وخلفيتها التاريخية المشابكة . ونحن نعتمد على أذاننا في عالم صاحب عيج بالضوضاء ، وبظفرة عامة ، فإننا نكتشف عدم الترابط وعدم الانظام بين الأصوات الصادرة عن مصادر مختلفة ، التي يقع على جاتق حاسة السمع تفسيرها . ولكن الأذن تعزل مجموعة من الأصوات من وسط هذا الصخب ، وهي أصوات بسيطة وذات دلالة ؛ أي أنها أصوات يمكن لحاسة السمع أن تتعرفها ، وأن تكون نقاطاً مرجعية لهذه الحاسة . وهذه العناصر علاقات مع بعضها البعض ، نفهمها مثلاً بميز العناصر ذاتها . كما أن الوقفات بين هذه الضجة المميزة واضحة وضوح كل مقطع حل حدة . إنها الأصوات ، وتنتج وحديات الصوت هذه إلى تشكيل تراكيب واضحة ، وإجماعات متتالية أو متزامنة ، وسلاسل وتقاطعات مفهومة ؛ وهذا ما يجعل الموسيقى تتمتع بإمكانات تجريدية . لكنني يجب أن أعود الآن إلى موضوعي الأصل .

سأقصر قولي على أن التقابل بين الضجة والصوت ، وهو التقابل نفسه بين الخالص وغير الخالص ، والنظام والفوضى ؛ وأن التفرقة بين الأحاسيس الخالصة وغيرها من الأحاسيس قد أوجدت فن البناء الموسيقي ؛ وأنه أصبح من الممكن التحكم في هذا البناء وتوحيده وإرساء قواعده بفضل توسط العلوم الطبيعية ، التي شاكلت بين

والنحو، والمنطق، والبلاغة، وتاريخ اللغة، بالإضافة إلى علمي العروض والصرف.

وهكذا يجد الشاعر نفسه في صراع مع هذه المادة اللغوية، مضطراً للتفكير على مستوى الصوت والمعنى في آن واحد، ولأن يحقق النغم الموسيقى المنسجم إلى جانب مختلف الشروط الجمالية والفكرية، ناهيك عن القواعد التقليدية.

فكم من الجهد يتطلبه الشاعر في عمله إذا كان لزاماً عليه أن يستخدم الجوانب الواض من ذهنه لحل كل هذه المشكلات.

ودائماً يكون من المتع أن نعيد بناء أنشطتنا المعقدة، مثل هذا النشاط التام الذي يتطلب تخصصاً ذهنياً، حسيماً، وحركياً في الوقت ذاته، مفترضين ضرورة فهم كل الوظائف وترتيبها، تلك التي تلعب دوراً في هذا النشاط، من أجل إتمامه على الوجه الأكمل. وحتى لو كانت هذه المحاولة الخيالية والتحليلية تتسم بالسخف، فإننا سنفيد منها. وبالنسبة لحوقي أعتقد أنه يتميز بإدراك كبير لتشكيل الأعمال الأدبية وصناعتها بغنى اهتمامي بالأعمال نفسها؛ فإنني دائماً ما أنظر إلى العمل الأدبي بوصفه فعلاً. وإن أتصور أن الشاعر هو إنسان يتعرض لعملية تحول خفية ناتجة عن تعرضه لحادث معين؛ فهو يجر حالته الطبيعية العامة ويتحول إلى وسيط أو جهاز خارجي لإنتاج الشعر. وكما نشهد في عالم الحيوان ظهور الصفات الماهرة، أو صانع الأعشاش، ومشيد الجسور، وحفار الأنفاق، فكذلك أن نشهد في الإنسان مولد تنظيم مركب يعلن عن نفسه، ويسخر وظائفه لعمل محدد. وإذا تأملنا طفلاً صغيراً، فإن هذا الطفل الذي يمر بمرحلة من العمر اجتزناها جميعاً، يحمل بين جنباته كثيراً من الإمكانيات. إنه يتعلم بعد بضعة أشهر من حياته، في الوقت نفسه، أو حوالي ذلك الوقت، أن يتحدث وأن يسير. وهذا فإنه يكتسب لمطين من الأفعال؛ أي أنه أصبح مسيطراً على نوعين من الإمكانيات، يعتمد عليهما مع مرور الزمن والأحداث، ليشبع حاجاته المتعددة ونهائياته.

وما إن يتعلم الطفل استخدام قدميه حتى يكتشف أنه لا يمكنه السير فحسب، بل الجري أيضاً، وليس الجري والسير فقط، بل الرقص. إن هذا حدث عظيم. لقد اكتشف لتوه واختراع نوعاً من الاستخدام الثانوي لأطرافه، أو تعميماً لمعادلة الحركة. وواقع الأمر أنه في حين يكون السير عملاً لا يسهل إتقانه، فإن هذا الشكل الجديد للفعل، أي الرقص، يسمح بعدد لا نهائي من الابتكارات والتنويعات والصور.

ولكن ألا نظنه مكتشفاً لتطور مماثل في مجال الحديث؟ إنه سيكتشف إمكانيات القدرة على الكلام، وسيكتشف أن هناك ما هو أبعد من مجرد استخدام الكلمات لطلب الطعام وإنكار خطاياها الصغيرة. إنه سيتمكن من القدرة على التعليل (التفكير)، وسيختار حكايات لتسلية نفسه عندما يكون وحيداً، وسيردد على نفسه ما يجب من كلمات لغموضها وغرابتها.

وهكذا، فبالتوازي مع السير والرقص، يكتسب الطفل ويميز مخطى الكتابة المتعارضين: النثر والشعر.

ولطالما أدهشني هذا التوازي، وجذبتني، ولكن هناك من علم به

قبل. «فراكان»<sup>(١)</sup> يقول إن «ما ليرب» استخدم هذا التوازي. وإن أعتقد أن الأمر يتجاوز كونه تشابهاً بسيطاً؛ فإنني أرى فيه تناظراً أساسياً ذا دلالة، مثلاً يصل عالم الطبيعة إلى تعرف معادلتين لثلاثان قياساً لظواهر تبدو كأنها مختلفة تماماً. وفيما يل عرض لتطور تشبيها.

السير مثل النثر له هدف محدد؛ فهو فعل موجه لجهة نقصدها، وكل ما يؤثر في طريقة السير من أحداث، كالحاجة إلى شيء معين، والمزاج الخاص، وحالة الجسم والنظر، وحالة الطريق نفسه، يحدد اتجاهه وسرعته ويعطيه. نهاية محددة. وتشتق كل خصائص السير من هذه الظروف المتزامنة، التي ترد في تركيب جديد في كل مرة. وحركات السير كلها اقتباسات خاصة؛ وهي تنتهي وتغنى بإتمام العمل والوصول إلى الهدف.

ويختلف أمر الرقص تماماً، والرقص، بالطبع، نظام لمجموعة من الأفعال تهدف لذاتها ولا تتجه أي اتجاه. وإذا كان الرقص، يسمى لشيء فإنما يسمى لشيء مثالي، أو حالة من السحر، أو ظل زهرة، أو حياة مفعمة، أو ابتسامة ترتسم على وجه من استدعاه من الفراغ.

وهكذا فإن القضية لا تكمن في إنجاز عملية محدودة يقع هدفها في مكان ما حولنا، بل هي قضية خلق حالة معينة، والحفاظ عليها، والرقص بها عن طريق حركة منتظمة يمكن القيام بها في الحال؛ وهي حركة تكاد تنفصل تماماً عن البصر، ولكن يمكن استثارها وتنظيمها بالإيقاع المسموع.

وليسمح لي القارئ أن أنبهه إلى هذه الملاحظة البسيطة: إنه مع اختلاف الرقص عن السير والحركات النغمية الأخرى، فإن الرقص يستخدم ذات الأعضاء والعظام والمضلات، ولكن بتنسيق واستدارة مختلفين.

وها قد عدنا ثانية إلى المقابلة بين النثر والشعر. فالنثر والشعر يستخدمان الكلمات نفسها والتركيب النحوية نفسها والأشكال والأصوات نفسها ولكن مع اختلاف في الاستدارة والتنسيق. وهكذا يتميز النثر عن الشعر باختلاف ارتباطات معينة تتكون وتذوب في جهازنا العصبي والنفس، في حين تشابه العناصر التي يتكون منها الأسلوبان. ولهذا يجب على الناقد أن يتحفظ فلا يزن الشعر بمقياس النثر؛ فما يصدق على أحدهما غالباً ما يفقد معناه إذا طبق على الآخر.

وأصل الآن إلى الاختلاف الرئيسي الحاسم؛ فعندما يصل من يسير إلى هدفه الذي جذبه رغبته إليه (سواء كان هذا الهدف كتاباً أو فاكهة أو مكاناً)، فإن تحقيقه لهذا الهدف يلغى الفعل بأكمله، ويفنى التأثير في المؤثر، ويحتوى الهدف الوسيلة، وتبقى النتيجة بغض النظر عن الفعل. والأمر كذلك في لغة المنفعة؛ وهي اللغة التي استخدمتها للتعبير عن خططي ورغبات وأوامري وآرائي. فمقي تحقّق الغرض من هذه اللغة فإنها تغنى بمجرد الاستماع إليها. لقد قدمتها لتهلك ولتحول تحولاً جذرياً إلى شيء آخر في ذهن المستمع، بل سأعرف أنني قد أفهمته بحقيقة أن حديثي لم يعد موجوداً؛ لقد حل المعنى محل اللغة - أي الصور والدوافع وردود الأفعال أو الأفعال الخاصة

(١) أونورا دي ببي، سيبيور دي راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) تلميذ الشاعر الفرنسي فرانسوا دي ماليرب (١٥٥٥ - ١٦٢٨) وكتب سيرته.

لكي تولد مرة أخرى ، وتبعث من رمادها ، لتصبح دائماً ما كانت عليه . ويمكننا أن نميز الشعر بهذه الخاصية ؛ فهو يتكاثر في ذات شكله ، ويستثيرنا لإعادة بنائه بصورة مماثلة .  
إنها خاصية فريدة وجديرة بالإعجاب .

بالمستمع ، وباختصار ، حل محلها تعديل داخل في المستمع نفسه .  
ونتيجة لذلك فإن جانب الإتقان في هذه اللغة التي تقصد إلى الإفهام يكمن في سهولة تحويلها إلى شيء مختلف .  
أما القصيدة فعل النقيض ، لا تموت بعد أن تحيا ، فهي مُصممة



## رمزية الشعر

وليم بتلر ييتس

The Symbolism Of Poetry

W. B. Yeats

★ 20 th Century Literary Criticism

Ed. by David Lodge

London & New York : Longman, . 1972, pp. 28-34.

ترجمة : مصطفى رياض

التي تصيب الجنود في المعارك . وهكذا ينسى الصحفيون وقرّاءهم أن فاجتر أمضى سبع سنوات في ترتيب أفكاره وشرحها قبل تأليف ما اشتهر به من موسيقى ؛ وأن في الأوبرا والموسيقى الحديثة أيضاً قد نبعا من محاورات جرت في دار جيوفاني باردی<sup>(٣)</sup> بفلورنسا ؛ وأن شعراء « البلاياد »<sup>(٤)</sup> أرسوا قواعد الأدب الفرنسي الحديث بكتيب .

ويقول جوته « إن الشاعر في حاجة إلى الفلسفة كلها ، ولكنه يجب أن يجتنبها في عمله » ، ولو أن اجتنبها ليس ضروريا في كل الأحوال .

ويمكن أن أؤكد أنه لا ينشأ فن عظيم خارج إنجلترا ، حيث الصحافة أقوى والأفكار أقل ، إلا وصاحبه نقد عظيم مبشر به « وشراح » له وحام له . ولعل هذا هو السبب وراء موت الفن العظيم في إنجلترا في الوقت الذي انتشرت فيه الغوغالية وأمنت وجودها .

إن كل الأدباء ، بل كل أصحاب الإبداع الفني من أي نوع كان ، يتبنون قدراً من الفلسفة ، أو شيئاً من النقد يستعينون به في إبداعهم ، ما دامت لديهم قدرة على النقد أو التفلسف ، بل ما داموا يمتنعون بالحاسة الفنية الرفيعة على الإطلاق . وغالباً ما كانت هذه الفلسفة أو هذا النقد – الذي حرك واستثار أفضل ما أوحى إليهم – ما دفعهم لا استدعاء بعض الجوانب الروحية أو الحقيقة المحجوبة وبثها في حياتنا الدنيوية ، حيث يؤثر هذا الوحي في الوجدان تأثيراً لا يماثله إلا وقع فلسفتهم ونقدهم على الفكر . وهم في عملهم هذا لا يسمعون إلى جديد ، ولكنهم يحاولون فهم الوحي الخالص للأزمان القديمة ونقله .

وبما أن الحياة الروحية في صراع مع حياتنا المادية ، كما أنها في حاجة لتغيير أسلحتها كلياً تغير عالمنا ، فإن الوحي قد جاءهم في أشكال جميلة تثير الإعجاب . ولقد صاحب الحركة العلمية أدب يفي في كل ما هو ظاهر من رأي وتعبير وأسلوب تصويري ؛ أو كما قال آرثر سيمونز « محاولة أن تجعل ما في داخل الكتاب بناءً مادياً » . وقد بدأ الأدباء اليوم في الاهتمام بعناصر الإيماء ، وما نطلق عليه الرمزية عند كبار الكتاب .

(١)

يشير آرثر سيمونز في كتابه الحركة الرمزية في الأدب<sup>(١)</sup> إلى أن الرمزية كما نشهدها في كتابات معاصرينا ، لن تكون لها قيمة تذكر إلا إذا قرئت بتواجدها عند كتاب الخيال العظماء بأشكال مختلفة ومنخفضة . ويعني من مدح كتاب سيمونز وإعطائه حقه من الثناء ، وهو بالفعل كتاب يستثير تفكير قارئه ، أن هذا الكتاب قد أهدى إلى ، ويوضح سيمونز كيف اتجه عدد قليل من الكتاب المرموقين ( الذين تتميز كتاباتهم بالعمق ) في السنوات الأخيرة إلى البحث عن فلسفة للشعر في ظلال الرمزية ، وكيف أنه ، حتى في تلك البلاد التي يجرم على كتابها البحث عن فلسفة للشعر ، قد ظهر عدد من الكتاب المحدثين يتبعون هؤلاء الكتاب الأوائل . ونحن لا نعلم ما كان يدور حوله أحاديث كتاب المصور الماضية فيها بينهم . وكل ما تبقى لنا من أحاديث شكسبير ، وهو أقرب هؤلاء الكتاب إلى المصور الحديثة ، مجرد نكتة سخيفة<sup>(٢)</sup> . ويبدو أن صحافيينا مقتنعون أن أدباء المصور السالفة كانت أحاديثهم تدور حو الخمر والنساء والسياسة ، لا حول ما يبدعون من فن ؛ أما إذا كان حديثهم حول الفن فهو حديث هزل لا جد فيه . وصحافي اليوم موثق أن أصحاب فلسفة الفن ونظريات التأليف الأدبي ليست لديهم القدرة على الإبداع الفني الحقيقي ، كما أنه موثق أن الكتاب الذين لا يمهّدون لأعمالهم بالتفكير ويلحقونها بالمراجعة – كما يكتب هو مقالاته – يفتقدون القدرة على التخيل . وهو يعلن عن آرائه بحماسة لأنه تلقاها على موائد المشاء الفاخرة ، حيث يدور حديث المدعوين حول كتاب أساء بصعوبته إلى بعض الكسائي ، أو يتحدث أحد الذين يعتبرون الجمال تهمة . وتسبب هذه الآراء والتعميمات بدورها – التي يتشكل بها فكر صحافيينا ومن خلاهم فكر العالم الحديث – تسبب في خلق حالة من الغيبوبة ، مثل

(٢)

حاولت في مقال « الرمزية في فن التصوير » أن أصف العنصر الرمزي المائل في اللوحات والمناظر ، وتناولت رمزية الشعر تناولاً عابراً . ولكني لم أتطرق إلى الإطلاق للرمزية المستمرة غير المحددة ، التي هي قوام كل أسلوب .

ولا أعرف شعراً يحفل بالجمال الحزين مثل سطور برنز Burns هذه :

يُغْرِبُ القمر الأبيض خلف الأمواج البيضاء<sup>(٥)</sup>  
ويغْرِبُ الزمان معي ! أواه !

إن هذين السطرين مثال للرمزية الكاملة . فإنك إذا انتقصت منها اللون الأبيض للقمر والأمواج ، بما فيه من علاقة ذهنية بارعة بغروب الزمن ، ذهبت بجمالها . ولكن عند اجتماع كل هذه العناصر : القمر والأمواج واللون الأبيض وغروب الزمن وصيحة الحزن الأخيرة فإنها تستدعي في النفس شعوراً لا ينتج عن ترتيب مختلف من الألوان والأصوات والأشكال . وقد نطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الاستعارة ، ولكن من الأفضل أن نطلق عليها اسم الكتابة الرمزية ؛ وذلك لأن الاستعارة ليس لها العمق الكافي للنفوذ إلى النفس عندما لا تكون رمزاً ؛ أما إذا كانت الاستعارة رمزاً فإنها تمثل الرمز الكامل لتجدها . ويمكننا أن نتعرف ماهية الرمز من خلال أطلائها على مثل هذه الاستعارات الرمزية . وإذا أردنا أن نجول بين أجمل الأبيات التي نذكرها فإننا نجد لها مثلاً لسطور برنز . ولنبدأ بهذا المثال من شعر « بليك » Blake :

الأسماك المرحة على الأمواج عندما يرشف القمر قطرات الندى  
أو هذه السطور التي كتبها « ناش » Nash :

يتساقط الضياء من السماء  
وموت الملوكات في شرخ الشباب  
وقد أخلق الثرى حيون « هيلين »

أو هذه السطور من شيكسبير :

لقد شيد « تاميون » قصره الأبدى  
على شفا طوفان مالح  
وفي كل يوم يغمره الزبد  
والمد العارم .

أو فلننظر إلى شعر يتسم بالبساطة ، ويكتسب ماله من جمال من موقعه في سياقه ، لنرى كيف يتألق بأصواء تلك الرموز التي أضفت جمالاً على العمل كله ، مثلما تتألق السهوف تحت نيران الأبراج المشتعلة .

إن كل الأصوات والألوان والأشكال - نتيجة لطاقتها الكامنة ، أو مع استمرار الاستخدام الإيحائي لها - تثير في النفس عواطف محددة يصعب تعريفها . وتصوري الخاص هو أن هذه الأصوات والألوان والأشكال تستدعي لعلنا قوى تتسم بالشفافية ، نشعر بوقع خطاها على نفوسنا بفعل تولد مشاعرنا ؛ وعندما تتألف هذه العناصر تألفاً موسيقياً جليلاً فإنها تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً

واحداً ، وتثير من العواطف ما يثيره كل عنصر على حدة ، ولكن في عاطفة واحدة موحدة . وتنشأ هذه العلاقة بين الأجزاء المكونة لكل عمل فني ، سواء كان ملحمة أو أغنية . وكلما اقتربت هذه من الكمال ، وكلما تعددت وتنوعت العناصر التي تمتاز لتحقيق هذا الكمال ، زادت العاطفة ، أو القوة ، أو الإله الذي استدعي إلى عالمنا ، قوة . ونظراً لأن العاطفة لا تخرج إلى حيز الوجود ، أو لا يمكن إدراك وجودها أو تأثيرها بينما إلا إذا تم التعبير عنها ، باللون أو بالصوت أو بالشكل ، أو كل هذه الوسائل ، ونظراً لأنه ليس هناك تنوعان أو تكوينان متشابهان من هذه الوسائل يمكنها إثارة العواطف نفسها ، فإن الشعراء والمصورين ومؤلفي الموسيقى ، وبدرجة أقل من هؤلاء نظراً لوقفة التأثير : الليل والنهار ، والسحاب والظلال ، يشكّلون الإنسانية ويغيرونها على الدوام . والواقع أن تلك الأشياء التي تبدو عديمة النفع ضعيفة الأثر ، هي التي تمتلك القوة ، وكل ما يبدو عتلاً قوة ونفعاً ، كالجوش والعجلات الدائرة وخطوط العمارة وأساليب الحكم والتأمل العقل ، ما كانت لتصبح على ما هي عليه الآن ، بل كانت قد اختلفت قليلاً ، لولا أن هناك من أعطى نفسه لعاطفة معينة ، تماماً مثلما تعطي المرأة نفسها لمن يحب ، وقام بتشكيل الأصوات أو الألوان أو الأشكال ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة ، في علاقة مؤتلفة ، بصورة تجعل العاطفة التي تثيرها تعيش في عقول الآخرين . وتثير القصيدة الغنائية عاطفة تجمع حولها عواطف تذوب فيها العاطفة الأولى مشكّلة ملحمة عظيمة . وفي نهاية الأمر ، ونظراً لحاجة هذه العاطفة ، كلما ازدادت قوة ، إلى جسم رقيق أو رمز ، فإنها تفيض بما جمعت ، وتنتشر بين غرائز الحياة اليومية ، حيث تحرك قوة بين القرى ، كما ترى حلقة داخل حلقة في جذع شجرة عجوز . وربما كان ذلك ما قصده آرثر أوشونسي<sup>(٦)</sup> عندما وضع على لسان شعرائه قولهم إهم شيدوا نبوي يتهداهم . وأنا لست متأكد بصورة قاطعة ، عندما يصل إلى علمي أنباء حرب أو هياج ديني أو أحد المنتجات الجديدة أو أي شيء من الأشياء التي قبل أذان العالم - أن هذه الأشياء لم تكن لتقع لولا صوت نغير عزف عليه صبي صغير في « نيسلاي » . وأتذكر أنني ذات مرة سألت إحدى المراهقات أن تسأل أحد الآلهة الذين كانوا - كما تعتقد هي - يحيطون بها في أجسادهم الرمزية ، عن نتيجة عمل مثل ولكنه يبدو تافهاً ، قام به صديق ، وكان الرد « هلاك أسم » وانهار مدن . وإني أشك في أن التفضيلات الأولية لعلنا هذا ، تلك التي تخلق كل مواطننا ، لها دور أكثر أهمية من انعكاس تلك المواطن في مرآيا متعددة - وهي عواطف قد جالت في نفوس رجال منعزلين في لحظات التأمل الشعري ؛ وأن الحب نفسه ما كان يعدو أن يكون جوعاً حيوانياً لولا الشاعر وظله رجل الدين ؛ لأننا إذا لم نعتقد أن الأشياء المادية هي الحقيقة ، فإننا يجب أن نعد كل ما هو مادي ظلاً لشيء أرق ، وأن الأشياء في أصلها تتسم بالحكمة قبل محوها إلى البلاء ، وبالسرية قبل محوها إلى صرخات في سوق . وإن أعتقد أن هناك من يتلقى في وحدته وفي لحظات التأمل الدافع الخلاق من أسفل الدرجات التسع<sup>(٧)</sup> ؛ وبذلك فإنه يشكل ويغير الإنسانية وربما العالم نفسه . « ألا تغير العين بتغيرها كل شيء » ؟ .

مُدُننا شرائع منسوخة من صدورنا  
وكل يابل بناها إنسان إنما يحاول أن يحمّد  
عظمة قلبه البابل .

## ( ٣ )

دائماً ما تصورت أن الغرض من الإيقاع هو مد لحظة التأمل - تلك اللحظة التي نكون فيها ناعمين ومستيقظين في الوقت ذاته ، وهي لحظة خلق تجلب لنا الهدوء برتابتها الساحرة ، في حين تشدنا إلى اليقظة بتنوعها فنبقى في حالة ربما تشبه الغيبوبة الحقيقية حين يتحرر العقل من ضغوط الإرادة ، ويتفتح على عالم الرموز . ولو أن بعض الأشخاص الذين يتميزون بالحساسية أنصتوا لصوت الساعة الرتيب ، أو نظروا بإمعان إلى ضوء متقطع رتيب ، فإنيهم يصابون بغيبوبة مغناطيسية . إن الإيقاع هو صوت الساعة ، ولكنه أكثر نعومة مما يجذب السامع للإصغاء ، ومنزع حتى لا ينحرف السامع إلى ما وراء الذاكرة ، أو يصيبه الملل من الإصغاء ، في حين تقوم التشكيلات التي يصوغها الفنان بدور الضوء المتقطع الذي تم نسجه بجمال يحفظ الأبصار . ولقد سمعت أثناء فترة تأملي أصواتاً نسيتهما بمجرد نطقها ، كما انجرفت في حالة التأمل العميق إلى ما بعد الذاكرة بين الأشياء الآتية من وراء عتبة حياة اليقظة . وذات مرة كنت أكتب قصيدة مغرقة في الرمزية والتجريد ، وحدث أن سقط قلبي على الأرض . وبينما أنا منحنٍ لالتقاطه تذكرت مفامرة عجيبة ، لم تبد عجيبة في حينها ، ومفامرة أخرى مشابهة ، وعندما سألت نفسي متى حدثت هذه الأحداث ، وجدت أنني كنت أسترجم أحلامي لعنة ليالٍ مضت . وحاولت أن أتذكر ما الذي فعلته في اليوم السابق ، وبعد ذلك ما الذي فعلته صباح ذلك اليوم ، وإذا بكل حياتي الواعية تختفي من أمامي ، فلم أتذكر هذه الأحداث إلا بعد صراع كبير . وما إن استعدت هذه الأحداث ، حتى اختفت كذلك تلك الحياة الأخرى القوية المذهلة . فلولا سقوط قلبي ، الذي حولني عن الصور التي كنت أنسجها في شعري ، لما كنت قد علمت أن التأمل قد تحول إلى غيبوبة ، لأنني كنت مثل من يخرق غابة وهو لا يدري لأن عينيه مثبتتان على الطريق . ولذلك فإني أعتقد أنه عند إبداع العمل الفني وفهمه ، بخاصة إذا كان يذخر بالتشكيلات والرموز والموسيقى ، فإننا ننجذب إلى عتبة النوم ، وربما إلى ما وراءها دون أن ندري أين نحن .

## ( ٤ )

والى جانب الرموز الوجدانية - وهي الرموز التي تشير العواطف وحدها - ( وبهذا المعنى فإن كل الأشياء الجذابة والكريمة رموز ، بالرغم من أن علاقاتها بعضها ببعض بعيداً عن الإيقاع والتشكيل أرقى من أن تنقل إلينا متعة كاملة ) هناك الرموز الذهنية ، وهي الرموز التي تستثير الأفكار فقط ، أو الأفكار المختلطة بالعواطف . وإذا استثنينا التراث الواضح للصوفية ، ونقد بعض أعمال الشعراء الجدد الأقل وضوحاً ، فإن هذه فقط تحمل اسم رموز . وتنتمي معظم الأشياء إلى أحد النوعين ، وذلك يتوقف على أسلوب حديثنا عنها ، وعلى المجموعة التي ندرجها معها . إن الرموز التي ترتبط بأفكار تجاور الخيالات المرتسمة على الذهن بفضل تلك العواطف التي تستثيرها ، هي لعبة التحدق وكاتب القصة الرمزية ؛ وهي سرعان ما تموت وينتهي أثرها . فإذا ذكرت اللون « الأبيض » أو « الأرجواني » في إحدى أبيات الشعر فإن اللون الذي ذكرته سيثير مشاعر خاصة ، ولا يمكنني ذكر سبب لتأثيري به . ولكنني إذا جمعت بين هذين اللونين ورموز ذهنية واضحة مثل « الصليب » و « تاج الشوك » فإنني أفكر في

الطهر والسيادة . أضف إلى ذلك أن عشرات المعاني التي ارتبطت بهذين اللونين برباط من الإيحاء الراقى مثلاً ارتبطت بالعواطف والأفكار ، تحول بوضوح ، وترسم مرئية في ذهني وبصورة لا مرئية فيها وراء حالة اليقظة ، ملقية بأضوائها وظلالها التي تجلب الحكمة على ما كان يبدو من قبل عقلاً وعقلاً صاحباً . فالذهن هو الذي يحدد أين سيتوقف القارئ للتأمل في سلسلة من الرموز . فإذا كانت الرموز تستثير العاطفة فقط فإن القارئ يتأملها من موقعه في معترك الحياة ، ولكنها إذا كانت ذهنية أيضاً ، فإنه يصبح هو نفسه جزءاً من العملية الفكرية الخالصة ، بل يمزج بسلسلة الرموز المتشابهة . إنني إذا شاهدت بحيرة تحف بها النباتات في ضوء القمر ، تختلط عاطفتي التي استثيرت بهذا الجمال بما أتذكره عن رجل كان يحرق الأرض على حافة البحيرة ، أو عن محبين رأيتهما في المكان نفسه الليلة الماضية . ولكنني إذا نظرت إلى القمر نفسه ، وطاف بذهني الأسماء القديمة له ، والمعاني التي ارتبطت به ، فإنني أكون في صحبة إلهية ، وأجد حولي الأشياء التي نغضت عنها قيود عالمنا البشري ، مثل البرج العاجي ، ملكة البحار ، الظبي المتلألئ في الغابة المسحورة ، الأرنب الأبيض جالساً أهل الثلج ، الأبله الذي يرد ذكره في قصص الجنيات وقد امتلا كاسه اللامع بالأحلام ، وربما عقدت صلة صداقة بإحدى هذه الصور العجيبة ، وقابلت الرب في السماء . وهكذا فمن تستثيره قراءة شعر شكسبير وشكسبير فأنع بالرموز الوجدانية حتى يكسب تعاطفنا معه - يحدد نفسه يمزجاً مع العالم بأسره ، في حين يمزج من تستثيره كتابات دانتي أو أسطورة ديمتر<sup>(٨)</sup> بالظلمة الإلهية . ويكون الإنسان بعيداً عن عالم الرمز إذا كان مستغرقاً في قضاء أعماله اليومية ، ولا تتجول الروح بين الرموز وتتفتح عليها إلا في حالات تجدها فيها النشوة أو الجنون ،

أو التأمل العميق ، بعيداً عن كل دافع إلا الدافع الروحي . وقد كتب « جيرارد دي نيرفال »<sup>(٩)</sup> عن مدة جنونه ما يلي : « رأيت عندئذ صورا من أقدم العصور في سبيلها للتشكل والظهور ، وعندما صارت واضحة بدت كأنها تمثل رموزاً لم أتوصل لمعانيها إلا بصعوبة » .

ولو هاش دي نيرفال في زمان سابق لكان ضمن هؤلاء الذين وافق التشكف أرواحهم ، بأفضل مما اجتذب الجنون روحه بعيداً عن الأمل والذكرى ، بعيداً عن الرغبة والندم ، فتتكشف بذلك سلاسل الرموز التي ينحني لها الناس في المذاهب المقدسة ، ويتقربون إليها بالبحور والقرابين . ولكن دي نيرفال عاش عصرنا ؛ ولذلك فهو مثل « مبرلينك »<sup>(١٠)</sup> ، أو « فيه دي ليل آدم » في مسرحيته أكسل<sup>(١١)</sup> ، ومثل كل ما تشغله الرموز الذهنية في زماننا هذا ، يعمل على تمهيد الطريق لكتاب مقدس جديد ، تدخل فيه الفنون جميعها - كما قيل - مرحلة الحلم . فكيف يتسنى للفن أن يفهم الموت البطيء لروح الإنسان - وهو ما يسمى بالتقدم - وأن يداهب أوتار القلوب مرة أخرى ، دون أن يصبح لباس الدين مثلاً كان فيها مضى .

## ( ٥ )

ما هو إذن التغيير المتظفر في أسلوبنا الشعري إذا ما لاقنا نظرية التأثير الرمزي للشعر قبولاً عند الناس ؟ إنه العودة إلى سيرة آبائنا ، والتخل عن وصف الطبيعة لذاتها ، وتناول القانون الأخلاقي لذاته ، والاستغناء عن النوادر ، وترك الانشغال بالأراء العلمية التي طامنا

الحقيقة والجمال . ولن يكون في وسع أى شخص أن ينكر أهمية الشكل بكل أنواعه . فبالرغم من قدرة الإنسان على شرح رأى ما ، أو وصف شيء ، فإنه لا يستطيع أن يجسد شيئاً يقع فيها وراء الحواس إذا لم يختر كلماته بعناية . بحيث تكون معترجة بالركة والذكاء وبالتعقيد وبأسرار الحياة الغامضة كالزهرة والمرأة . وأحياناً قد يكون الشكل الذى يتخذه الشعر الخالص غامضاً ، على نقيض الشكل الذى يتخذه الشعر العادى\* ، أورياً كان خارجاً على قواعد النحو ، كما نرى في أفضل قصائد أناشيد البراعة والخبرة\* . ولكن ينبغي أن يتأني هذا الشعر في كماله على التحليل ، وأن يحتوى على ما يجدد معانيه في كل يوم . هذا كله يجب أن يتوافر في القصيدة ، سواء أكانت أغنية بسيطة انبعثت من لحظة حلمية ، أو كانت ملحمة عظيمة أبدعتها أحلام شاعر واحد ومئات الأجيال التى لم تتوقف لحظة عن الكفاح .

أطفأت وهج الشعر عند « تينسون » Tennyson ، وإسقاط تلك العصبية التى تدفعنا للقيام بأمور وتبعنا عن أمور أخرى . ومعنى هذا أننا يجب أن نعى أن آباءنا استخدموا الأحجار الكريمة في السحر لكى تفتح قلوبهم على الرموز ، وليس من أجل تصوير وجوهنا بما يرسم عليها من انفعالات ، أو وصف فروع الأشجار التى تتمايل وراء النافذة . وإذا ما تغيرت مادة الفن وعدنا إلى الخيال وفهمنا قوانين الفن ، التى هى قوانين العالم غير المرئية ، ودورها الفريد في تشكيل الخيال ، فإن أسلوبنا الشعرى سيتغير ، وستخلص الشعر الجاد من هذه الإيقاعات الانفعالية التى تشبه أن تكون أنفاساً لاهثة لرجل يجرى ، وتنبع من الإرادة الواحية التى تتخير أفعالها ، ليصبح آخر الأمر إيقاعات متماوجة ، عضوية ، تشير التأمل ، وتجدد الخيال ، فلا تحمل حباً أو كرهاً ، لا نقطاع صلتها بالزمن ، واستغراقها في تأمل

## الهوامش :

- ٥ - ما كبه برنز حقا هو : « القمر الواهن يغرب خلف الموج الأبيض » .
- ٦ - آرثر أو شولس ( ١٨٤٤ - ١٨٨١ ) شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى .
- ٧ - يبدو أنها إشارة للملائكة الذين عادة ما يقسمون إلى ثلاثة مراتب ، كل مرتبة تتكون من ثلاثة مجموعات بهذا الترتيب : الساروفيم ، الشيروبيم ، وحلة العرش Thrones ، الميسطرون ، الفضائل ، القوى ، الرؤساء ، كبار الملائكة ، والملائكة . والمجموعات الأخرى وحدها يكلفان مهام في عالم البشر .
- ٨ - ديمتر : آفة فاكهة الأرض اليونانية ( يعرفها الرومان باسم كبريز ) وهى أم بيرسيون ( بروسرين ) التى حملها أبولونيوس ( بلوتو ) إلى العالم السفلى ، ولكن سمح لها بالعودة لمدة ستة أشهر كل عام .
- ٩ - جيراردى نيرفال ، اسم مستعار لجيرارد لافرون ( ١٨٠٨ - ١٨٥٥ ) ، كاتب فرنسى رومانسى انتهت حياته بالانتحار .
- ١٠ - موريس مترلنك ( ١٨٦٢ - ١٩٤٩ ) كاتب مسرحى بلجيكى .
- ١١ - أوجست ، كونت فيه دى ليل آدم ( ١٨٣٨ - ١٨٨٩ ) من أوائل كتاب الحركة الفرنسية الرمزية . نُشرت مسرحيته أكسل فى عام ١٨٩٠ وأطلق عليها « فاوست القرن التاسع عشر » . وقد أهد أموند ويلسون دراسة وأية لهذه المسرحية في كتابه قلعة أكسل ( ١٩٣١ ) Axel's Castle .

- ١ - الصباغة توحى بالفرقة بين نوعين من الشعر : الشعر السامى والشعر الهابط من الناحية الفنية ( المترجم ) .
- ٢ - نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٨٩٩ . وقد أثرت دراسة آرثر سيمونز هذه من الشعراء الرمزيين الفرنسيين تأثيراً بالغاً في كثير من الشعراء الإنجليز إلى جانب ينس .
- ٣ - أطلب الظن أن ينس يشير إلى الرواية التى سجلها جون ما نينجهام في مذكراته بتاريخ ١٣ مارس ١٦٠٢ : « عندما كان برباج يلمب دور ريتشارد الثالث بلغ من إعجاب إحدى المشاهدات به أن دعه ، ذات ليلة ، قبل أن تغادر المسرح لزيارتها هل أن يقدم نفسه عند الحضور باسم ريتشارد الثالث . وقد تراسى إلى سمع شكسبير ما اتفقا عليه ، فذهب قبل برباج واستمتع بصحبة تلك السيدة . ولما جاء من يعلن أن ريتشارد الثالث قد وصل ، أرسل شكسبير يقول إن ويليام الفاتح قد سبق ريتشارد الثالث » .
- ٤ - الكونت ميل فيرنبو ( ١٥٣٤ - ١٦١٢ ) أرسقراطى إيطالى ودارس ، ينسب إليه فضل ابتداء فن الأوبرا .
- ٥ - مجموعة من الشعراء الفرنسيين ينتمون إلى القرن السادس عشر . يُعد بييردى رونسار وجواشيم دى بيلاي أشهرهما . والكتب الذى يشير إليه ينس هو من تأليف بيلادى :

Deffence et illustration de la langue francoyse (1549)





the first. In this text, an image of women inspired by a different tradition and derived from a different source is invoked to challenge and replace the inherited image. A direct feminine discourse is realized as a result, and woman emerges in the poem as the source of life and happiness for man. The image of woman as a life force replaces the traditional identification of woman with death. Woman in 'Al- Quslbi's poetry, however, remains purely a feminine presence, passive and completely in-

capable of taking any action.

The third example is a modernist text by the poet Mohamed Gabr 'Al- Harbi which opens up new horizons of meaning and creates a new image of a new woman positive, rebellious, and capable of breaking her chains. This image realizes for the text a new vision which synchronizes, with and reflects the literary and cultural development of the Arab world - the vision of the woman of action.

Translated by:  
Nehād Selatha

into an 'aesthetic opponent' of authority, or the authorial establishment. As such, he embodies the persistent urge to break free of the trammels of the dominant poetic discourse which has been debased and reduced to triteness and banality through long currency and use. In the poetry this urge expresses itself in the acts of adding, expanding, and transcending.

The Palestinian poetry of the eighties reveals a particular type of language which the author of the essay tentatively describes as 'the fresh language' - a tender, radiant virgin kind of language based on suggestion and allusion rather than on direct statement. This language captures the beautiful in our common daily experience and ignites it into rich significance without resorting to loud protestation, supplication, defamation or condemnation. It directs its gaze to the future leaving behind the traditional lamentation over the past and the present. In this poetry, exaggeration and verbal browbeating and exhibitionism are replaced by simplicity and the effective rhetorical use of contrast. The typical Palestinian poet of the eighties, therefore, is free of the direct statements, the emotionalism and sentimentality and the declamatory tone which characterized the Palestinian poem of the sixties and seventies; it quietly strives after intensity and condensation, hinting and alluding, and generating paradoxes.

Absence is the dominant theme in the Palestinian poetry of the eighties; it covers the idea of exile from the homeland, but expands and abstracts it into a condensed and universal example of all absences, turning 'absence' as it were into a dense oppressive presence. This is achieved, as in the poetry of Yūsuf 'Abdul 'Azīz, Walīd Khazindār, Rāsim 'Al- Madhūn, and Mureed 'Al- Barghūthī for example, by means of a vocabulary and constructions that particularize and concretize the theme.

The study concludes that what arrests our attention in the Palestinian poem of the eighties is neither a philosophical nor an ideological interest, neither its rhythms nor its intertextual relations, but rather, its vocabulary and general undulations. Through his language, aesthetic commitment, and revolutionary pride, the new Palestinian poet manages at once to affirm his individuality and separateness, and his belonging.

\* Amgad Rayyān studies *The Poetry of Bahrain in the Light of Social Change* concentrating on two important poets of that country as models, namely 'Aballah Khalīfa and Qāsim Ḥaddād. The poetry of the former represents an attempt, on several levels, to enrich and intensify the lyrical vein in the Arabic poem. It revolves round three axes which at time run parallel to each other, and at others engage in a dialectical relation; these are : the self; the saviour; and the beloved homeland. In Khalīfa's

poetry, the imagery generally follows the lines of traditional rhetoric with a few scattered exceptions, which reflect modernist tendencies. The music follows the patterns established by the modern verse movement at its inception, but the language at times displays an intermeshing of colloquial and classical Arabic in an attempt to revive popular cults and folk rituals. Generally speaking, Khalīfa's typical poem is simple in structure, of medium length, with no internal divisions. The poet seems to be more interested in rendering the suffering of his people, particularly its poor, than in any new experiments.

The poetry of Qāsim Ḥaddād, on the other hand proposes a poetic procedure fundamentally different from the traditional type. He varies his music both in terms of metre and total rhythm, and displays in his handling of language a creative adventurous spirit particularly in the areas of morphology and etymological derivation. He also consistently introduces visual formal values into the world of his poetic experience. His poems vary in length and cover the long, the short, the 'micro', and even the 'flash' poem which consists of only two or three lines. The writer concentrates on this last type of poem and studies its different techniques and procedures. He concludes by asserting the importance of the new Bahraini poetry as a principal tributary of contemporary Arabic poetry, illustrating its aspirations, battles, and horizons.

\* The last study in *This Issue* which concludes our critical excursion into the world of Arabic poetry, at least for a while, is contributed by 'Abdallah 'Al- Ghazāmī and entitled, *Women Types in Contemporary Poetry : The Crisis in Poetic Creation and the Challenges of the Age*.

He begins by examining the traditional inherited image of woman in its many variations - as a source of shame that has to be buried at birth, as an idol to be worshipped, as a queen, as simply a human being, or as the source of the earth's fertility and growth. He then proceeds to investigate the portrayal of women in poetry on the principle that the poetic portrayal demonstrates the poet's subconscious image of woman. He chooses for his analysis three particularly significant examples : the first is a poem by Ḥussein Sarḥān, a poet who in language and feeling is purely an unadulterated Arab. His poem, therefore, is an exemplary product of textual signification about women producing an image of woman that exists in the collective Arab mind, for he revives the traditional association of women with death, and their identification, and poses love and death as inevitable correlates of woman.

The second example is a text by the romantic poet Ghāzi 'Al- Qusībī which fundamentally different from

**Poetry of Mahmoud Darweesh.** He concentrates on the poet's collection entitled *A Siege of Sea Encomiums* and tries to define the characteristics of its artistic and poetic world relying on two important critical concepts or terms : the specificity of form and the specificity of vision. He pays special attention to certain distinctive significant stylistic aspects which manifest themselves formally in the poetry, and argues that they build up a highly individualized, firm and coherent vision of a crucial and decisive historical stage the poet has lived through, and a national issue to which he related.

Mahmoud Darweesh, he argues, may historically belong to the second generation of the new verse movement in the Arab world; his artistic achievement, however, places him firmly among the pioneers and founders of modern Palestinian poetry. He started as a lyrical poet and ended as an epic one, assimilating in the process various poetic trends in modern Arabic poetry. His poetic style, therefore, combines and synthesizes aspects of the stylistic procedures and techniques of Nezar Qabbani and Muzaffar 'Al- Nawwāb on the one hand, and 'Adonis and Afifi Mattar on the other.

The poems of the collection under discussion pivot round a central dialectical axis which is based on the principle of spatial and temporal correspondence, and which generates other antithetical dualities that finally shape out the two antipodal premises of the collection's controlling meaningful equation. A "lyrical dialogic" streak runs through the collection and plays, at each intersection of its two constitutive elements, a fundamental role in structuring the poems so that three basic patterns are perceived 'a structural closed or circular pattern; an epic pattern, and the pattern of poetic memoirs. In all three the poet strives to hold in unique equilibrium the message, and code systems, i. e., the semiotization and communication systems. The essay concludes that the structural analysis of the collection proves that Darweesh's individuality of expression consists not in inventing new tools and techniques, but, rather, in his original and rich manipulation of technical features common in the poetry of modernity. The prominent and distinctive characteristics of the structure of his poetry can be summed up as the dominance of the hymnal tone; the dependence of various forms of articulation on the sounds of the letters and their rhythms; the use of myth and legend; the invocation of various historical and contemporary characters; the insistent recurrence of erotic imagery in the dialectical context of the antithetical dualism of life and death; intertextuality; and the prominence of the question mark as a principal punctuating feature of his technique of free association.

\* In his essay entitled *Dream, Chemistry, and Writing*, Shakir 'Abdul Hamid bases his reading of Mohamed 'Afifi

fi Mattar's poetic collection *You're her One, She, Your Scattered Limbs* on the three concepts mentioned in the title. He suggests that man's potentials take the shape of drives that seek realization and fulfillment through various forms of activities, mental and behavioural. These activities carry over to the surface the energies latent at the deepest levels of consciousness where they are rendered in terms of images and symbolic patterns. The poet, in a continuously renewed dynamic crossing from the depths to the surface, rediscovers, time after time, his inner world, each time tapping rich new resources, and transforming the dream into writing and the writing into a kind of chemistry. The basic pivotal premises of the world of 'Afifi Mattar which constitute and crystallize its uniqueness are : the dream; "Simia", or the old Arabic lore of natural magic based on the reading of signs and their configurations; transcendental writing; and time in its three dimensions past, present, and future.

Mattar's poetry may be difficult, but it is not incomprehensible; the difficulty arises from the fact that we often miss many of its keys. The four axial premises listed above provide the basic keys for the decoding and understanding of his poetry. Many of the images, visions, and constructions in his poetry, for instance, can be explained and made lucid in terms of the mystical idea of creation as an 'overflow' of the divinity of the God-head, while the religious Islamic lore, as collective memory, can help to illuminate the greater portion of it. Certain aspects of ancient Egyptian, Greek, and Hormuzi thought are discernible in the poetry and form a feature of its poetic structure.

Poetry, then, in the writer's view, functions in two capacities : as auto and cosmic biography; as for writing, like love, it is a fertile and productive activity which also involves a mystical experience that transcends the world of the senses; its elements carry a symbolic value that intimately relates them to the inner world of the self on the one hand, and to the 'real' external world on the other. What is more, writing intimates a hope for renewal, creativity, and progress and demonstrates the modern poet's ability and his dream of conquering the monstrous shadows of the past and dispelling them.

\* Firiāl Ghazoul takes us in the following essay to a different area of research. Her *Language of the beautiful antithesis* In the *Poetry of the Eighties : the Palestinian Model* proposes that two obstacles relating to language and poetry face the Palestinian poet : the first consists in facing and standing up to the Arab official ideological discourse, and the second is opposing the current Arab poetic discourse. This necessarily makes the poet, simply through his commitment to the aesthetics of the conflict, if not through a definite belonging,

poetry that carry stylistic value, then describes the effects produced by these stimulants in terms of meaning and aesthetic value. He distinguishes a group of basic linguistic stimulants which include the dual pronoun, the feminine gender, the diminutive form of the noun, the verb and the adjective, the symbolic value of colours, the joint- noun, repetition, and daily language. These stimulants are then explained and analyzed in terms of their stylistic value. A stylistic, in the writer's view is distinguishable by its relatively high rate of frequency in a text. The writer concludes by affirming the relation between the stylistic aspects of a text and the mental and emotional processes that contribute to its creation. Style, therefore, is defined as a pattern of linguistic variations which exists side by side with other such patterns, historical, regional and social.

★ **Orphic Features and their Sources in the Poetry of Adonis** by Ali Ahmad al- Shar' studies the extensive and frequent use made of the legend of Orpheus by the poet Adonis who, together with other Arab poets like Al-Sayyab, Khalil Hawi and Yusuf Al- Khal, was deeply influenced by the legends of Tammuz and the Phoenicians. In two poems by Adonis, namely "Orpheus" and "The Mirror of Orpheus", the Orphic features are particularly prominent, and they recur and assert themselves in "The Head and the River", a relatively long dramatic poem which appeared in his collection *Theatre and Mirrors*. Of the literary sources Adonis drew on in portraying the legendary Orpheus. Ovid's *Metamorphoses* is the most important. He obviously followed in Ovid's footsteps when he showed Orpheus in the character of an artist and adventurer, then in the character of an old man and a failure. He also borrowed the details of his death and mutilation and manipulated them poetically in his unique fashion in a poem called "The Songs of Mehyar of Damascus" where he used Mehyar as his persona then made him don the mask of Orpheus. Adonis also drew on "Plato's Republic" in portraying Orpheus's relation to women and in identifying the male- female conflict with the conflict between life and death. In this work, as has been noted, Orpheus's soul chooses to be reincarnated as a swan since to take the shape of man entails birth and contact with the female race that has caused his destruction.

Like most Orphic poets, Mr. Al- Shar' notes, Adonis in his poetry gives the character of Orpheus a phoenician dimension; he also mixes the Orphic legend with the legend of Icarus on the one hand, and with the stories of the sacred books on the other. The essay then proceeds to compare Adonis's with Rilke's treatment of the Orphic theme in two of the latter poet's works, the *Duino Elegies* (*Dulneser Elegien*) and *Sonnets to Orpheus* (*Die Sonette an Orpheus*), which crystallize the symbolic

essence of the legend, i. e., the idea of breaking the barrier between life and death. The German poet's handling of the legend carries a clear existentialist stamp, which is ultimately affirmative and positive, free of nihilism or any sense of the absurdity of human existence. The comparison concludes that the similarities between Rilke and Adonis extend beyond their interest in Orphism to cover their total philosophical visions, their poetic style, and even certain of their imagery.

★ Along the same lines, though using a different approach, Bin'isa Bu Hmalah writes about *The Orphic Vision and the Possible Consciousness in the Poetry of Al-Faytoori*. The essay proceeds from a central question about the nature of the 'world view' expressed in Al-Faytoori's poetry, the poet being a representative member of a distinct sector or a particular group, namely the 'blacks', and attempts by means of a structural analysis of the poetry to discover and define it.

The author notes that Al- Faytoori's poetic diction which insistently communicates a sense of urgency and immediacy that reflects its intimate human quality, uses various temporal and historical references to establish a central binary opposition or polarization of the white man and the black man. This significant antithetical duality manifests itself in the treatment of time and history and controls the total scope of the work. The texts communicate two conflicting discourses : the black as the present effective discourse which reacts to the aggressive historical white discourse.

The writer concludes his analysis by distinguishing two specific meaningful structures in the text, one represents the destruction of the sense of identity, and the other its recovery. Orphism, not in the limited sense, but in its wider symbolic implications, is then specified as the background which controls the mechanism of fermentation which produces the poet's vision. The Greeks had read into the legend of Orpheus a symbolic meaning : the awakening of the Greek collective conscience, and the birth of their collective identity at one stage of their history. It is, perhaps, this same symbolic value that we frequently come across in negro literature, be it poetry or fiction. The analytical reading of the structure of Al-Faytoori's poetry ultimately reveals its similarity to the structure of meaning in the Orphean legend, as well as several evidences of similarity in the significant handling of details and the imaginative treatment of the material. These similarities form what could be described as latent fields of meaning which in one way or another contribute to the weaving of the textual space of the poetic expression.

★ Mohamed Salih Al- Shantl follows with an investigation of *The Specificity of Vision and Formation in the*

coloured by a degree of existentialism; it expresses a desire to preserve what is left of the past, to preserve its own integrity and coherence by adhering to the values which inform the text of the discourse in its entirety.

\* In the next essay, entitled *The Dramatic Structure of the Modern Poem : A Study of War Poetry*, we move with Ali Ga'far Al- 'Allāq from the in- depth analysis of particular works to the study of general artistic phenomena. He argues that the war poem is the product of a moment of physical and mental tension and turmoil, and, therefore, represents the collision and conflict of ideas, wills, and desires. Besides, the war poem does not portray or deal with a complete and finished experience, but with experience in the making. This makes the war poem, by its very nature, dramatic, since the artistic patterning of the experience is simultaneous with the incidence and development of the experience itself.

Dramatic expression in poetry, the writer argues, takes various forms; the use of dialogue is only one of several aspects which include the multiplicity of voices and points of view, irony, and contrast. Dramatic poetry tends also to condense and intensify; this gives it a dynamic quality and a sense of urgency which influences the rendering of it, giving it a particular flow and vitality. War is in one sense a ferocious confrontation between life and death, and as such is a manifestation of the great cosmic drama. Therefore, a war poem which draws upon the cultural heritage for its values and symbols establishes, in fact, a contact between the past and the present, and expresses in terms of a particular event the universal experience of man's confrontation with death and the forces which threaten him with destruction.

In expressing the present war experience in Iraq, Iraqi poets have followed different routes : some are content to describe and document; some delve under the surface to the depths; some tend to contemplate and examine, while others are satisfied to give a total overview of the event. A dramatic poem is not necessarily a poem that simply manifests features we usually connect with drama, or carries a theatrical potential. The dramatic quality of a poem consists essentially in the elements of internal movement, point and counterpoint, the conflicts of the inner and outer worlds, of dream and reality, of spirit and matter. In the work of several Iraqi poets, such as Yusuf Al- Sa'igh, Hameed Sa'id, Sami Mahdi, and Yasīn Taha 'Al- Hafiz, as well as others, this dramatic quality reveals itself in varying degrees; sometimes it is tinged with lyricism so that the poem comes very close to Browning's idea of the lyrical- dramatic poem, i. e., the poem which unites a lyrical form with a dramatic structure. In the dramatic war poems, the essay concludes, the dramatic hero gets special attention and is

treated as the central consciousness in which the action and the drama take shape.

\* The following study, *Artistic Performance and the Modern Poem* by Rajā' 'Id, takes account of the many potentials, in terms of language, music, imagery, and structure, of the new form of the modern Arabic poem. In this new form the foot rather than the metrical line becomes the principal rhythmical unit, and consequently the poet can vary the length of his lines and the number of feet. This helps, to turn rhythm into a functional and organic part of the structure of the poem. Language in the modern Arabic poem too has undergone a change : it has become more complex, more condensed and intensified, and geared to poetic expression rather than to external description; it has given up the traditional poetic diction and with it the mechanical use of imagery. The study demonstrates that the modern Arabic poem has succeeded in working out new and varied linguistic, rhythmical and metaphoric patterns in its attempt to grapple with and render the complex reality of the Arab world today.

\* Khalid Sulimān, on the other hand, concentrates on *The Phenomenon of Ambiguity in Free Verse* and investigates it in the light of past and present critical views. He first examines what Al- Gorgani, Al- Amidi, and Al- Qartajani had to say about it, then reviews the concept as it occurs in modern western criticism, affirming the influence of Empson's seminal book on the subject entitled *Seven Types of Ambiguity*; then he moves on to modern Arab criticism.

In this latter field he examines the relation between the incidence of ambiguity and the use of symbols, drawing on the views of two modern Arab critics, namely, Dr. 'Izz 'Al- Din Isma'il and Dr. Mohamed Al- Hadi 'Al- Tarabulsi. Admitting the difficulty of reaching a full explanation of this phenomenon, the writer proceeds to list four types of ambiguity, symbolic, verbal, referential and metaphorical. He traces the occurrence of one or more of these types in the poetry of Khalīl Hāwī, Badr Shākir 'Al- Sayyāb, Mahmoud Darweesh and 'Adonis, among others. The four ambiguity distinguished by the writer, however, do not form an exhaustive list, as he admits; other types of ambiguity, such as the grammatical and syntactical, are not fully discussed.

\* In *Stylistic Aspects of Ṣalāh Abdul Ṣaboor's Poetry* Mohamed 'Al- 'Abd begins by drawing attention to the fact that little critical attention has been paid to the stylistic and linguistic characteristics of Abdul Ṣaboor's poetry though its ideological content and musical innovations have been extensively discussed. The writer proceeds in his stylistic analysis in two stages : first he distinguishes and describes the linguistic stimulants in the



## THIS ISSUE

### ABSTRACT

Modern Arabic poetry has never been absent from Fusul's spheres of critical interest; it has always figured in different capacities in its previous issues. This time, however, it becomes the centre of attention and the focal point of several tentative critical approaches.

This Issue begins with an analysis of Shawqi's "S-Rhymed Poem" in the light of the *Criteria of Classical Arabic Poetry* by Jaroslav Stetkevych. The analysis which is conducted on three levels of reading- descriptive, structuralist, and along the lines of traditional Arabic rhetoric- seeks to prove that this poem typifies the formal structural consciousness inherent in Arabic poetry throughout its history. The writer argues that the traditional view of the classical Arabic poem which concentrates on its purely formal aspects, and takes for its criterion the principle of metrical unity and regularity fails to provide an adequate understanding of the poetic heritage in its various stages and varieties. A structuralist approach would provide such an understanding; it would enable us to realize, for instance, he goes on to argue, that Shawqi's "Seeneyah" (S- Rhymed Poem) is not simply a mere metrical and formal copy of an older poem ("Ewan Kisra" : Khosrau's dias or estrade by the Abbasid poet 'Al- Buhturi), but an instance of a particular consciousness of a traditional form at a certain moment in history. Shawqi and 'Al- Buhturi may have adhered to the same formal norms, he concludes, but they handled them differently.

\* Bashir 'Al- Qamari follows with A Descriptive Semi-logical Approach to another of Ahmed Shawqi's poems, "The New Andalusia". The purpose of the study is to establish two tentative critical terms, namely, 'poetic ex-

pression' and 'world- view' as guidelines in the analysis of poetry, and to draw certain conclusions which could be applied to other similar texts of the classical revival movement in Arabic poetry. He begins by deconstructing the text of the poem proceeding from the title to the introduction which creates an image of total devastation. This image, he argues, forms the textual background of the poem and controls the process of sign production. The image of waste and devastation evokes the idea of collapse or downfall with its related lexical web which, in turn, evokes similar ideas, and generates other verbal networks. These verbal networks or webs are bound together by a relation of solidarity to create and build up a real feeling of calamity. The descriptive deconstruction of the poem concludes that Shawqi's poetic expression reveals two ideologies : one artistic and aesthetic which controls the choice of tone, style, and diction, and the actual writing, in the Barthian sense, and another which expresses a 'world- view' in Lucien Goldmann's sense of the term. the poet's world- view in this text reveals itself in a two- sided discourse : One side reflects the logic of the aristocratic ideology which upholds the Ottoman Caliphate as a religious and political symbol, and the other reflects the ideology of other social groups supporting the Caliphate on the popular level. On the vocal and tonal levels the discourse expresses several ideologies and identifies and focuses a state of oscillation between the religious, the popular, and the aristocratic discourses. The language of the text too varies in its emotional tone : it moves from a general sense of bereavement, to a note of grief, sorrow, and distress, to a meditative personal note. Shawqi's world- view, or vision, the essay concludes, is essentially tragic,

# FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

**SAMIR SARHAN**

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

**Editor:**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Associate Editor:**

**SALAH FADL**

**Managing Editor:**

**ETIDAL OTHMAN**

**Lay Out:**

**SAAD ABDEL WAHAB**

**Secretariate:**

**AHMAD MEGAHEB**

**MOHAMMAD GHAITH**

**WALEED MONEER**

**Advisory Editors:**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

**MODERN ARABIC POETRY**

---

○ Vol. VII ○ No. 1, 2 ○ October 1966 / March 1967